

15 X 1900
anxa
84-B
23492

Libreria Zanichelli



Urbano da Cortona
e
Vincenzo da Cortona

monografie

del d.^r PAOLO SCHUBRING

e di CORNELIO VON FABRICZY

tradotte dal Tedesco

dal conte RINALDO BALDELLI - BONI



Hackensky
Heinman
Bibl. Study.
Gambel
Lutz
Fleming
Andrew
Conrad
Tadua
Epiglotte
Dass
Musselmann
Musterbuch Samaja

Ulrich Middeldorf

URBANO DA CORTONA
E
VINCENZO DA CORTONA

MONOGRAFIE

DEL

D.^R PAOLO SCHUBRING

E DI

CORNELIO VON FABRICZY

TRADOTTE DAL TEDESCO

DAL CONTE RINALDO BALDELLI-BONI



CORTONA

PREM. TIPOGRAFIA SOCIALE

—
1906



URBANO DA CORTONA

DEL D.¹ PAOLO SCHUBRING

I.

Urbano in Firenze, Padova e Perugia

Quando Donatello si fermò a Padova nel 1443, aveva 57 anni. È la sola volta, in cui, meno che per il suo viaggio a Roma e le sue corse a Siena e a Pisa, quell'uomo, amante dei proprii comodi, lasciò la bottega di Firenze. Anche nel 1442 avea resistito, forse non del tutto di suo genio, ad Alfonso di Aragona, che lo pregava caldamente di fondergli in Napoli una statua equestre.

Il Maestro viaggiò allora accompagnato da un solo aiuto, perchè era richiesto soltanto il suo consiglio per la chiesa del Santo, come architetto.

Quindi lo studio fiorentino non si chiuse affatto; tutti i suoi aiuti e collaboratori vi proseguirono a lavorare, e si formò così già fin durante la vita del Maestro una scuola Donatelliana indipendente.

Per il fiorire di questa non possiamo certo lagnarci del viaggio di Donatello: uomini, come Desiderio, che cominciarono allora a inalzarsi da sè, nella vicinanza immediata del Maestro avrebbero avuto appena spazio e ardire di portare alla luce le loro singolarità. Donatello era come un vortice, che nella sua profondità gorgogliante ingoiava quanto gli

era dappresso; uomini come Luca della Robbia,⁽¹⁾ Michelozzo, Bernardo Gamberelli allora spiccavano assai più; e poteva allora inalzarsi anche uno di minor fama, come Andrea Lazzari da Buggiano, il figlio adottivo del Brunellesco. Aiuti, che avevano collaborato col maestro nelle cantorie del Duomo, imprendono allora lavori proprii, come i bassirilievi del cortile del Palazzo Riccardi, certamente imitati da antiche gemme, e Madonne, come quella sulla tomba Lombardi nella cappella Medici in S. Croce.⁽²⁾ Tutto il vigore intellettuale, che la personalità del maestro aveva risvegliato, ha occasione allora di affermarsi liberamente.

La Bottega di Donatello tanto meno si chiuse in quanto

(1) Luca della Robbia deve chiamarsi erede diretto di Donatello come plastico architettonico. Quindi l'ornato della Cappella Pazzi, che non era ancor terminata alla morte di Brunellesco nel 1446, e però fu fatta durante l'assenza di Donatello, si concepisce soltanto dietro le prove fatte nella Sacrestia di S. Lorenzo. Si può inoltre rintracciare in Luca un'esagerazione dello studio da Donatello nel senso della chiarezza, del contrasto nel colorito. Questo rapporto di Luca colla scuola di Donatello si ritrova, del tutto simile, di nuovo ancora nel tabernacolo dell'Impruneta, ch'è sul tipo del tabernacolo della SS. Annunziata di Firenze, del pari eretto da Michelozzo. Ma, mentre lo scolaro del Donatello, Pagno di Lapo Portigiani vi lavora il frontone in marmo, per l'Impruneta viene adottata la terra cotta di Luca. È forse un caso che Luca colla sua nuova tecnica venga per la prima volta a perfezione, quando Donatello è lungi da Firenze?

(2) Dal progetto di Maso di Bartolommeo, del 1452, si deduce che questi lo stess'anno ha lavorato al frontone del cortile Riccardi ed ha fatto disegni negli angoli sopra i capitelli. Il BODE (Testo della scultura del *Rinascimento in Toscana*, p. 55) crede invero che i bassirilievi non fossero in relazione con questi graffiti. Ma dopochè dobbiamo, secondo uno Zibaldone del Secolo XV, fissare l'inizio del Palazzo Riccardi all'anno 1444, non è più possibile far risalire i bassirilievi del cortile a molto prima del 1452. Adesso mi pare anche accertato che la Giuditta fosse fatta dopo il soggiorno in Padova, sembrando difficile che Cosimo ordinasse a Donatello una statua per la fontana del cortile appartenente ad un palazzo non ancora costruito. Inoltre, da un ricordo di VESPASIANO DA BISTICCI nella vita di Cosimo (ed. Bartoli, Firenze 1859, pag. 259), sappiamo che Donatello stava male a denari quando fece le cantorie in bronzo per S. Lorenzo; quindi deve avere intrapreso anche qualche altra cosa, nonostante la sua età. Tale ricordo giustifica pure la congettura che anche le porte in bronzo della Sacrestia vecchia in S. Lorenzo siano fatte dopo il soggiorno a Padova. Cfr. *Cronica d'Arte*, 1903, N. 26 e invece il BODE, ivi N. 28. La pretesa del Manetti che il Brunelleschi abbia biasimato le porte di Donatello, sarebbe quindi fondata sopra un' invenzione, come tante altre cose di questo biografo.

che il Maestro, apparentemente, reputava di tornare presto. Egli era ben lungi dal sospettare appena che sarebbe rimasto lontano da Firenze più di 10 anni. Il vento aspro della critica e della concorrenza fiorentina gli si confaceva; davanti alle lodi dei Padovani alla fine fuggì annoiato. In questa ragione e non in altre personali è da cercarsi il perchè non si fece trattenere dalle immense offerte dei principi dell'alta Italia (in Mantova, Ferrara ecc.). Era celibe, come la maggior parte dei grandi artisti del Quattrocento; sua madre era già morta prima del viaggio di Roma, e non sentiamo parlare neanche di nipoti, che si spesso si affollano attorno a uno zio celibe.

Il Gloria ha provato, nella sua dissertazione, eminente per la completezza del materiale storico (*Donatello fiorentino e le sue opere mirabili nel tempio di S. Antonio in Padova*. Padova, libreria Antoniana 1895), che il Maestro non fu chiamato a Padova nè per Gattamelata, nè per l'altare del Santo, ma come architetto per la costruzione della Tribuna di questa chiesa.

Non si capisce più ⁽¹⁾ come avvenisse che Donatello fosse tosto occupato in Padova con grandi lavori in bronzo. La cosa più probabile è che il Maestro non avesse abbastanza lavoro nella sorveglianza all'erezione della Tribuna e che dovesse esser trattenuto in Padova ad ogni costo. Vi possono inoltre aver concorso i grandi mezzi, che in quel tempo il capitolo del Santo ricevette, fra gli altri, da Francesco da Tergola, mercante di lane di Padova, e l'approssimarsi del gran Giubileo del 1450. In breve, vediamo che Donatello intraprende la decorazione in bronzo dell'altar maggiore e, verso il 1446, la statua del Gattamelata. Per finire tutti questi lavori gli occorreavano i suoi compagni fiorentini. Uno di questi, Giovanni da Pisa, era già venuto

(1) Il KRISTELLER, A. *Mantegna*, p. 47, suppone che a questo cooperasse Palla Strozzi.

insieme al Maestro, perchè fin dal 24 Gennaio del 1444 è ricordato come compagno di Donatello al lavoro del Crocifisso. Nei primi del 1446 parte per Firenze la richiesta di altri aiuti; sono già in Padova prima del 27 Aprile dello stesso anno.

Sembrano esser venuti quattro compagni, compreso Giovanni; ma di due soli possiamo esser sicuri che già erano in Firenze; anche gli altri due peraltro devono esser considerati come membri della bottega fiorentina. Il primo è il suddetto Giovanni da Pisa, di cui (oltre il documento del Gennaio 1444 già citato) l'Anonimo Morelliano dice espressamente, che era un allievo di Donatello, *che il decto menò seco a Padova*. Il secondo è Urbano da Cortona, che in un documento (GONZATI p. LXXXVIII, GLORIA p. 7, Giugno 1447) è detto esplicitamente *da Fiorenza*. Il terzo è Antonio da Chelino di Pisa e il quarto Francesco Valente. Il *depentore* Niccolò, spesso rammentato con questi quattro scultori, non è fiorentino, ma è Niccolo Pizzolo,⁽¹⁾ padovano.

I documenti, pubblicati dal Gloria, danno una immagine estremamente colorita della ricca attività, allora iniziata. Donatello, dal 1444 al 1450, produce un lavoro immenso come architetto e come scultore. Più di cento mani lo coadiuvano; una grande fornace fuma nelle vicinanze della Chiesa del Santo. Spesso Donatello in persona va a cavallo ad esaminare il marmo e l'alabastro nei dolomiti di Bassano, ecc. Oltre le commissioni del dovizioso Capitolo del Santo, che di anno in anno aumentano, vien poi il già ricordato lavoro del monumento a Gattamelata, inalzato soltanto nel 1453, perchè l'artista non poteva mettersi d'accordo col figlio del Gattamelata, che l'aveva ordinato; soltanto nell'Ottobre del 1453 l'artista ricevè le 10405 lire veneziane richieste. L'altare fu eretto provvisoriamente nel 1448, il 13 Giugno, per

(1) KRISTELLER, op. cit. p. 47.

la festa di S. Antonio, ed erano allora finite le sette statue intiere, i quattro bassorilievi di S. Antonio, dieci putti e il Crocifisso, che non era per questo altare. Allora fu anche deliberata una maggiore ornamentazione, il numero dei putti fu portato a dodici, parecchi bassorilievi in pietra, dei quali si è conservato quello della Pietà, furono aggiunti a tergo e fu fatta una statua in marmo di Dio Padre in una cupola al disopra dell'intiero altare.⁽¹⁾ Per la festa di S. Antonio del 1450, anno giubilare, tutto l'altare era finito. Il Capitolo dovette vedere in questo grande edificio un'opera, che nell'alta Italia non aveva eguali. Anche il celebre altare in marmo di Massegne in S. Francesco a Bologna adesso era posto da parte. Soprattutto poteva esser lieto che nell'anno giubilare, in cui i pellegrini di tutti i paesi venivano in Italia, anche Padova avesse qualche cosa di mirabile da far vedere.

Quanta parte ha preso Urbano a questi lavori, durati 6 anni?

È assai dilettevole lo scorrere i documenti del Gloria sulla sorte dei discepoli e garzoni del Maestro. I cinque aiuti sono per la prima volta menzionati il 27 Aprile 1446.

Giovanni da Pisa (*Zuhane da Pixa*) è rammentato sette volte, l'ultima il 1 Luglio 1448, in cui è chiamato *Zuane da Padova so desipolo*. Lavora quindi con Donatello ancor dopo la erezione provvisoria dell'altare. Antonio Chellino è nominato sei volte, fino al 26 Giugno 1448, in cui riceve il pagamento residuale di un florino per un putto. Epperò il suo lavoro non sembra durare nel secondo periodo dell'altare. Niccolò dipintore compare nove volte, fino al 12 Febbraio 1449; allora indora, insieme con una donna, il Crocifisso. Il nostro Urbano da Cortona invece compare soltanto quattro volte (confronta documenti 1 - 4) tra il 27 A-

(1) La tavola in bronzo più piccola del Cristo morto non la ritengo lavoro di Donatello; e poi la trovo anche rigettata dal Cordenons (*L'altare di Donatello al Santo; ricostruzione dell'architetto* F. CORDENONS. Padova, Prosperine, 1895).

prile 1446 e il (?) Settembre 1447. In questo giorno di paga riceve pel lavoro al modello di un putto e di un simbolo d'evangelista 159 lire, quanto Giovanni da Pisa, Antonio Chellino e Francesco del Valente. Detto modello era rifinito il 27 Aprile 1446, in cui Urbano, come gli altri, dovette ricevere 12 fiorini per un Evangelista, 12 fiorini per un putto. Siccome il fiorino allora valeva 4 lire e 14 soldi, così Urbano avrebbe dovuto avere soltanto 131 lire e 12 soldi; laonde deve aver fatto qualche altra cosa. I dieci putti furono gettati quasi subito dopo il 10 Maggio 1447, i quattro evangelisti quasi subito dopo il 19 Giugno 1447.

Dai documenti non si può rispondere al quesito di quanto Donatello facesse di suo. I bronzi conservati, peraltro, lasciano ammettere una diversità di mano, e quindi se ne deduce che agli aiuti non era tolta ogni libertà, tranne la imposizione del tipo fondamentale e il coordinamento di ogni bassorilievo. Quanto più esamino i putti dell'altare padovano, tanto più mi sembra che mostrino spiccate differenze, mentre nei bassorilievi di S. Antonio non vedo diversità alcuna, ma per tutto bensì la sola mano dello stesso Maestro. Questo si dica anche per le sette figure a tutto tondo, sebbene in queste pure si sovrapponga l'opera contemporanea degli aiuti. La più importante di esse, la Madonna, mostra in molti particolari la mano di Giovanni; ma quanto poco questi contribuiscono all'incomparabile effetto dell'insieme?

I compagni dovean soltanto modellare in creta o in cera i pezzi loro assegnati; il getto e la doratura eran fatti da altri. Stupisce la multiforme divisione del lavoro; soltanto una natura dominatrice poteva tenere insieme tutti ad un unico effetto.

Che mai sarebbe stato paragonabile in Firenze a questo impulso vigoroso? Lo stesso lavoro della sacrestia di S. Lorenzo pare di fronte ad esso modesto.

I compagni hanno eseguito diligentemente molti disegni per sè. E per Urbano è questo chiaramente provato, perchè più tardi si parla di un libro di schizzi, che deve essere stato formato in Padova.

Il nome di Urbano sparisce singolarmente presto; lo stesso Francesco del Valente è rammentato più a lungo; dopo il 1447 sono chiaramente menzionati altri scolari presso Donatello; Paolo d'Antonio di Ragusa e Bastiano nel 1447, Francesco d'Antonio, Pietro nel 1448, Giacomo orefice di Prato e Oliviero nel 1449.

È chiaro, perchè il silenzio dei documenti, tutt'altro che avari, è eloquente; noi dobbiamo cercarlo a Padova fino al 1447, poi ha dovuto cedere il campo a lavoratori più abili. Più oltre tratteremo dei suoi singoli lavori in Padova.

Probabilmente è ritornato in Cortona, sua patria; perchè nel documento senese, riportato in seguito, del 19 Ottobre 1451 (Documento 6) è chiamato *scultore di Cortona*; e questa qualifica non dovette riferirsi soltanto al luogo di nascita, ma anche all'attuale residenza di lui, dopo esser venuto via da Padova. Se egli, Cortonese, fosse venuto direttamente da Padova, sarebbe stato certamente *scultore di Padova*. Di più l'anno 1451 lo troviamo nell'Umbria, e proprio a Perugia, dove ha scolpito per la cattedrale il sepolcro del vescovo Andrea Giovanni Baglioni (a destra dell'ingresso principale). È una tomba a muraglia con aggetti, che ha sul davanti del sarcofago un motivo architettonico a nicchia con quattro figure allegoriche in piedi. La statua del vescovo con poca plastica immaginata giacente su coltre affatto piana, con le mani spianate e riunite, dai piedi piccoli e dalle pieghe senza vita, appena si vede nell'attuale posizione. La disposizione originaria ch'è stata mutata per favorire un oggetto artistico di maggiore importanza dirimpetto a sinistra della porta, rendeva più raccolto l'insieme, cosicchè il morto sembrava giacere più nel

fondo. I profili e i pilastri sono di broccatello rosso e fanno contrasto di colore col marmo giallastro vicino; contrasti frequenti nelle figure della prima metà del Quattrocento, specialmente del Baldovinetti e del cosiddetto maestro Carand. Le quattro figure della Sapienza, Giustizia, Temperanza e Fortezza sono giovani donne in piedi, con veste succinta e mantello liberamente spiovente, che, o male o bene, mostrano i loro attributi (il libro, la spada, l'anfora e la colonna). Tutte hanno i capelli con abbondanti trecce, che cadono a destra e a sinistra in larghe onde, rattenute da un diadema punteggiato, da una rosetta e simili. Questi capelli ondulati, come vedremo, sono proprio il monogramma d'Urbano. La figura meglio riuscita è la Temperanza, la cui veste aperta lascia libero il collo. Le mani massicce sono corte, carnose e bizzarramente volte a sinistra. Le figure sono aggruppate simmetricamente a due a due, rivolte l'una verso l'altra: lo spazio ristretto delle nicchie impedisce una mossa più libera.

Sarebbe fuor di luogo richiedere a queste figure allegoriche un carattere più elevato, poichè devono esprimere solo l'epigrafe: Qui riposa un uomo saggio, giusto, costumato ed energico.

I putti, che reggono le armi ai lati dell'iscrizione, colle loro ali corte e le gambe atteggiare ricercatamente, rammentano in modo palese i putti in bronzo dell'altare del Santo di Padova. Quello che è a destra nella formella sinistra potrebbe proprio ricollegarsi al cantore, appoggiato alla colonna, del quartetto di canto in Padova. Anche i bassirilievi colle armi, sullo zoccolo del Gattamelata,⁽¹⁾ direttamente li ricordano, insieme ai putti che battono il cembalo tra le mensole delle cantorie del Duomo di Donatello. Indicano

(1) Gli originali sono oggi murati nel corridoio dei chiostri e sostituiti sul monumento con copie. Il gatto nei due bassirilievi si riferisce al nomignolo del condottiero *Gatta melata* cioè gatta macchiata.

altresi una figura in Padova, ch'è importante per tutto il concetto della tomba del Baglioni: la tomba di Raffaele Fulgoso ⁽¹⁾ nella chiesa del Santo, eretta dopo il 1427, erroneamente attribuita per lungo tempo a Giovanni da Pisa, ma adesso dimostrata con ragione appartenere agli operosi fiorentini Piero di Niccolò e Giovanni di Martino, dimoranti in Venezia, autori della tomba di Tommaso Mocenigo ai SS. Giovanni e Paolo e del giudizio di Salomone, presso la *Porta della carta* al palazzo ducale. E questa tomba del Fulgosio poi ci riconduce al proprio prototipo che ispira anche la tomba del Baglioni, alla tomba cioè, fatta da Donatello e Michelozzo, di Baldassarre Coscia (papa Giovanni XXIII) nel Battistero di Firenze. In questa si trova anche l'esemplare d'Urbano per la corona dei putti dello zoccolo, cui manca purtroppo la bella e ricca cornice del finale inferiore. I Cherubini hanno anche qui i visi larghi e schiacciati, le guance grosse e le labbra rotonde; si vedono anche qui i ricci col ciuffo sulla fronte. La iscrizione in maiuscole della tomba del Baglioni dice:

Hec brevis illustri Baliona ab origine cretum
 Andream tegit urna gravem veneranda Johannem
 Ingenti virtute virum, qui in jure sacrorum
 Doctor pontificum et tectis surgentibus auctor
 Laurenti ecclesie Perusinus presul et ingens
 Antistes vixit, nunc alta in pace quiescens.

MCCCCLI

È la prima opera interamente d'Urbano che impariamo a conoscere. Nessuna tradizione ce l'attesta, ma lo si deduce così indubbiamente dalle particolarità della sua maniera che il Cicerone ha di già attribuita a lui.⁽²⁾ Non vi sono soltanto le particolarità formali, ma anche vi si ritrova

(1) Fot. Alinari, 12219.

(2) Il catalogo della 8.a edizione chiama pur sempre l'artista il Federighi.

quella eclettica mancanza di scrupoli, che domina l'arte di Urbano, e che lo tradì sempre. I suoi lavori sono miniere di ricerche per esercizi scolastici della storia dell'arte; deve avere avuto una buona memoria, arricchita con abbondanti disegni. Per tal modo accade che, ad un tratto, in paese umbro ci salutano figure fiorentine e padovane. In una provincia, priva quasi completamente di plastica per tutto il Quattrocento, che si faceva fornire nella seconda metà del secolo dai fiorentini Agostino di Duccio, Francesco di Simone, dai Robbia, da Mino e B. Baglione, questa precoce creazione della plastica fiorentina sarà stata pregiata certamente più di quello che oggidì lo sarebbe.

La tomba del vescovo Andrea Giovanni Baglioni non è il solo lavoro di Urbano in Perugia. Nel Museo della Università civica, che racchiude nella tavola in bronzo del Verrocchio e nella Madonna in terracotta d'Agostino di Duccio cimeli così interessanti della plastica quattrocentista, si trovano altresì quattro lavori di Urbano. Il N. 79 della collezione, nel corridoio superiore; è un piccolo bassorilievo in marmo (m. 0,57 × m. 0,24) con due putti volanti, che tenevano uno stemma, ora perduto. Il motivo è ispirato ai due putti del tabernacolo di Donatello a Or San Michele o ad una delle innumerevoli ripetizioni di questa graziosa idea, presa dagli antichi. Soltanto, in questo marmo Urbano fa volgere molto in alto le gambe dei suoi putti, come più tardi lo vedremo sulla tomba del Felici, nel 1462. Il N. 78 della stessa galleria è un bassorilievo, che fa parte della tomba di un professore, colla consueta rappresentazione dell'uditorio. Il professore troneggia e parla sulla cattedra nel mezzo, deduce e conta sulle dita i motivi pro e contro, mentre, dalle parti, sessanta uditori porgono orecchio e scrivono attenti. La parte davanti della cattedra è coperta da un bassissimo e delicato bassorilievo, in cui tre putti, nudi e attivi, caricano libri sopra un panno per portarli via; nello

sfondo figurano ancora altre teste. Un soffitto a cassettoni e una parete di fondo a nicchie chiudono la graziosa composizione che raffigura in modo assai piacevole il motivo di un uditorio affollato e di ascoltatori attenti, raccolti intorno ad un venerato maestro. (Grandezza: m. 1,86 \times m. 0,67).

La mano di Urbano si può in questo lavoro tanto poco disconoscere quanto nei due bassorilievi in calcare, della stessa Galleria, con donne allegoriche sedute, ognuno di m. 0,40 \times m. 0,48 di altezza, ai N. 64 e 65. Probabilmente tutti questi pezzi appartengono alla stessa tomba del professore, il cui nome disgraziatamente non ci è stato tramandato. Quanto all'epoca deve essere verso il 1450.

Infine nel chiostro della Cattedrale sono murati due altri bassorilievi: N. 23, un Cherubino colle ali spiegate, e N. 134, due angeli ai lati d'una Madonna (più recente), che io ritengo esser d'Urbano.

Subito dopo i lavori in Perugia troviamo Urbano nella città, che doveva ospitarlo per più di 50 anni e prendere in considerazione la sua arte, in Siena.

II.

La plastica Senese dal 1400 al 1450

La plastica di Siena è proprio del XV secolo. Mentre gli scultori fiorentini promuovono lo sviluppo dell'arte sull'Arno e a poco a poco sono raggiunti dai pittori, anche in Siena la plastica progredisce grandemente per poi presto arrestarsi silenziosa e fantastica. Dalla fabbrica gotica, che aveva costruito il Duomo e lavorato sulla facciata fino agli ultimi del trecento, venne fuori il Genio che seppe introdurre in Siena il rigoglio di un nuovo fiorire della plastica, Jacopo della Quercia. Siena ha avuta l'incredibile miopia di non sapersi conservare questo grande. Egli ben presto si allontanò da Siena; a ventisette anni lo troviamo a Firenze nel celebre concorso per le porte di bronzo.⁽¹⁾ Cinque anni

(1) Ci formiamo un'idea del bassorilievo pel concorso del Quercia, ora perduto, dal bassorilievo sul portico di S. Petronio in Bologna, che veramente è di 25 anni dopo, ma pure ne dà un concetto per la composizione (Illustrazioni presso il CORNELIUS e in — *Siena* di L. RICHTER, p. 123): Il Quercia fu, come il Brunelleschi, lasciato addietro, specialmente perchè non era fonditore.

Sembra che in Siena una fornace fosse per la prima volta eretta pel fonte battesimale. Dobbiamo credere che in quel tempo tra gli artefici in pietra e in bronzo ci fosse maggior distinzione di quel che ora si pensi. Si sa anche quanto pensò Donatello per giungere a lavorare il bronzo col suo stile e, durante la sua vita, non fu mai un fonditore tecnicamente perfetto.

più tardi lavora per Lucca e dopo il 1420 si allontana da Siena, dopo esservi ritornato per il Battistero.

Tra il 1420 e il 1440 manca in Siena un artista in marmo, degno di attenzione; perchè i Turini sono fonditori in bronzo e solamente una volta, nel 1425, Giovanni di Turino si è occupato di un lavoro in marmo (il bassorilievo degli evangelisti nella navata destra del Duomo), che però sembra esser levato da un disegno del Quercia. Era invece in quel tempo ancora curata un'arte, che nell'Italia, povera di boschi, si trova assai raramente, la scultura in legno. Pisa città marittima, aveva largamente usata quest'arte nel XIV secolo; specialmente il gruppo dell'Annunziata ci è stato conservato in parecchi esemplari (Pisa al Museo civico, S. Gemignano, Orvieto al Museo dell'Opera, presso il Bardini a Parigi, a Lione e a Londra). Sono figure sottili e lunghe, teneramente atteggiate, la cui veste sciolta, lunga e cadente, magnifica al di fuori, aderisce con melodica bellezza alla svelta persona. È una plastica che sa di pittura più della pietra; le figure, collocate all'ingresso delle cappelle, rassomigliavano ai credenti vicini e ne differivano soltanto per la magnificenza dell'abito. In Siena, dopo i primi del XV secolo, si forma un tipo ancora più ricco e voluttuoso. Le cinque grandi figure in legno nel coro di S. Martino lo rappresentano in modo singolarissimo; la figura in legno di S. Cristoforo, adesso a Louvre (N. 464) attribuita al Vecchietta, le statue in legno di Neroccio (la S. Caterina del 1465 nell'Oratorio della Santa, l'Annunziata nella Chiesa del Santuccio, il S. Nicola di Bari nelle Regie Scuole) e le due grandi statue in legno del Vecchietta in Narni del 1475, dimostrano per quanto tempo questo tipo e questa tecnica si conservasse in Siena. (1)

(1) Il Bode, poco tempo fa, ha tolto alla scuola senese le due figure dell'Annunziata del museo di Berlino, N. 162 e N. 163, e le ha attribuite al Ghiberti. La provenienza di esse sembra concederle, perchè vengono da S. Trinita in Fi-

Naturalmente dalla mancanza di *marmorarii* senesi, nel periodo dal 1420 al 1440, non si presume già che in quel tempo nessuno maneggiasse lo scalpello. I documenti del Milanese hanno riportato anche per questo tempo molti nomi e commissioni, niente però di grande importanza.

Dovremmo qui rammentare un artista, conosciuto per il concorso delle porte di bronzo del 1401, cioè Francesco Valdambrini. Nel Milanese si trova il suo nome una volta sola, quando nel 1422 sollecita con tre altri il lavoro dei blocchi in travertino per la loggia di S. Paolo. Di maggiore importanza fu in Siena l'attività di Bastiano di Corso da Firenze († verso il 1451), che, dopo il 1410, prende parte al lavoro del fonte battesimale in S. Giovanni, è, nel 1423, occupato al pavimento di marmo del Duomo, nel 1441 alla loggia di S. Paolo, nel 1445 alla porta in marmo della Scala e nel 1451 alla Cappella di S. Savino in Duomo. Peraltro non si occupa mai di commissioni veramente plastiche, ma invece d'architettura ornamentale.

La costituzione dell'Arte dei pittori senesi avviene appunto nell'anno 1355, cioè quasi nello stesso tempo di quella dei Fiorentini. È una delle molte formazioni di gruppi di circoli economici minacciati per causa della cattiva annata del 1348. Parimente gli *Orafi senesi* si collegano insieme verso il 1361. Invece i *Maestri di pietra senesi* si riuniscono in corporazione, per la prima volta, nel 1441, circa cent'anni dopo. La ragione è che la fabbrica del Duomo n'era fino allora il legame naturale. L'Opera del Duomo aveva potestà sopra i propri artefici, come sopra servi suoi, e anche al Quer-

renze e oggi sono due riproduzioni moderne (del Bastianini?). Ma sono così collegate, anche nel tipo, alla tradizione senese, che supporrei piuttosto avesse allora, in Firenze, esercitato la sua arte un *legnaiolo* senese. Forse è quel Martino di Bartolomeo († 1433) che ha fatto il gruppo della Annunziata per S. Gimignano. Fra i *legnaioli* senesi di quel tempo si segnalò anche Alberto di Betto da Assisi che nel 1421 fece quattro statue in legno per la cappella del Crocifisso del Duomo di Siena, e Domenico di Niccolò (dal 1363 al 1450). Il Milanese spesso li ricorda.

cia è avvenuto di esser minacciato con gravi pene, se non tornava in patria. Ora nell'anno 1441, quando la costruzione del Duomo fu completamente finita, l'Arte si forma da sé; elegge il suo rettore, il suo camerlingo, regola la divisione del lavoro nel senso della più profonda gradazione, e — il che pare essere stato soprattutto l'occasione della formazione dei gruppi — si premunisce contro stranieri intrusi, segnatamente contro i Lombardi. Non si ha idea del numero incredibile dei giorni festivi ecclesiastici, in cui deve tacere lo scalpello. Oltre tre grandi ottavari, vi sono ancora 40 giorni festivi e si fa vacanza, almeno, due giorni la settimana. Nelle aggiunte all'atto di fondazione, segnatamente in quella del 5 Dicembre 1473,⁽¹⁾ scoppiano apertamente le rivalità degli indigeni contro gl'immigrati. Sono i maestri Comacini, che, introdottisi oltre Carrara, Serravezza e Pisa, invadono le cave di questa provincia, soprattutto quella presso Rocchetta.⁽²⁾ Con questo breve i Lombardi vengono ad esser limitati assai nella loro libertà ed obbligati alle stesse prestazioni degli indigeni. Si ponga mente a questi vincoli, sanciti per far cessare un conflitto, che durava da parecchie decine d'anni.

Ma i Lombardi non sono i soli forestieri immigrati. Il raffinamento del Duomo non ammette alcun indugio; e bene o male si prende a prestito dall'Arno. Così vengono in Siena i grandi Fiorentini: Donatello, Ghiberti e Bernardo Rossellino. Insieme a loro appaiono molti *picchiapietre* minori da Firenze, di cui p. e. Bastiano di Corso è il più importante. Questo artista, chiamato nel 1423, prese fisso domicilio in Siena e vi morì nel 1455. Gli fu affidato il rivestimento in marmo del Battistero del Duomo e pare che abbia

(1) MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, I, p. 126 e seguenti.

(2) Questa cava era sotto l'amministrazione civica. Nel 1428 l'Opera del Duomo d'Orvieto deve contrattare particolarmente in Siena di poter cavare nella Rocchetta.

fatto anche il *batesimo*, cioè il fonte battesimale, di cui fu coronamento il grande tabernacolo del Quercia. Rammento altresì il suo figlio, Corso di Bastiano, (nato nel 1419 e ricordato fino al 1470) e Antonio di Giorgio da Settignano, per verità chiamato per la prima volta più tardi. Accanto alle opere della grande plastica sèguita il lavoro più modesto della incrostazione in marmo. I compagni del Quercia lavorano al rivestimento in marmo, ai gradini interni ed esterni, al pavimento del Duomo, alla larga e ripida scála, che conduce a S. Giovanni, ecc. Il Campanile è restaurato nel 1404, la fabbrica della sagrestia è chiusa nel 1407, le campane pel campanile⁽¹⁾ sono ordinate dopo il 1413. Intanto si tirano avanti i lavori della Fonte di Piazza, della Cappella del Palazzo Pubblico e della Loggia dei Cavalieri.

Nel Maggio del 1416 *la fonte del batesimo* è allogata a tre maestri, di cui almeno uno, Giacomo di Corso, detto Papi, è fiorentino; le condizioni sono fissate con gran cura anche nelle minuzie, danno le più sicure garanzie e accordano un breve tempo di disdetta ai maestri non soddisfatti. Dopo il 1420 anche Bastiano di Corso prende parte al lavoro del fonte battesimale.

Nello stesso anno vien terminata *la fonte di piazza*, pagata al Quercia 2000 fiorini d'oro⁽²⁾; quindi viene incominciata la loggia di S. Paolo. L'anno dopo sono ordinati i sei bassirilievi in bronzo del fonte battesimale in marmo, ormai compito, due al Quercia, due a Turino di Sano e a suo figlio Giovanni, due al Ghiberti. - Ma il lavoro del fonte battesimale si arresta parecchie volte; nel 1427 si fa un nuovo

(1) Sono fuse da Catelano di Paolo da Orvieto. Nello stesso tempo le chiese anche un certo Luca di Bondì, campanaio da Cortona, che presenta una lista delle sue campane, già fatte. Ha fornito Lucca, Pietrasanta, Lamari, Lunata, Montecarlo in Valle di Nievole, Buggiano, Casale Guidi presso Pistoia, Prato, Pisa, Montetopoli, Firenze (S. Reparata), Lucignano, Cortona, Orvieto, Massa Marittima. (Nei contratti scritti in latino il cognome Bondì è tradotto Bondiei).

(2) MILANESI, II, 80. N. 52.

sforzo e si prende un nuovo artista da Pisa: « Pippo di Maestro Giovanni di..... ». Dai documenti pisani, che ha pubblicati il Tanfani, si deduce che il nome mancante è « Gante ». Si tratta del maestro Pippo, che nel 1413 fa la tomba del pisano Giuliano di Colino da S. Giusto e nel 1426 insieme a Giusto di Domenico da Firenze lavora tutta in marmo la cappella della chiesa del Carmine di Pisa per lo stesso Giuliano che la fondò; è la cappella, per la quale Masaccio ha dipinto il grande quadro d'altare. ⁽¹⁾

Nel 1433 Jacopo della Quercia, fortunatamente ritornato in patria, intraprende il lavoro delle sei statue della Loggia della Mercanzia, che però non ha portato a compimento. Nel tempo stesso gli viene tolta la commissione di un lavoro in bronzo - una *graticola* per la cappella del Palazzo. Sebbene nominato *operaio del Duomo*, l'anno dopo è di già daccapo a Bologna, ed ivi termina la sua ricca e grande vita d'artista.

Così la città e l'opera del Duomo si vedono private nel 1438 del loro migliore artista.

Allora Pietro Minella diviene capomaestro. Per lungo tempo non si parla che di lavori in oro, argento, di quadri, di arazzi, che sono ordinati. Soltanto nel 1444 si tratta di nuovo di un lavoro in marmo. È una tomba nella cappella di S. Crescenzo in Duomo a Carlo Bartoli d'Agnolino, vescovo di Siena, morto l'11 settembre 1444. La più grande parte del lavoro la fa un lombardo, maestro Giuliano da Como, e presso di lui, per la prima volta apparisce il nome d'Antonio Federighi. Quello ha 45 Lire per 45 giorni, questo L. 15 per 25 giorni, ed è quindi peggio pagato. Al capomaestro del Duomo viene poi nel 1445 allogato privatamente l'ornato in marmo di tutta la cappella di S. Crescenzo per 400 fiorini; nel 1452 si deve scusare di non aver corrisposto ai suoi impegni.

(1) Confronta SCHIMARSOW, *Studi su Masaccio*, Vol. II p. 77 e SCHUBRING: « Pisa » pag. 136.

Antonio Federighi ⁽¹⁾ è proprio il concorrente speciale di Urbano e ne parleremo molto spesso ancora. Come Urbano è soltanto *marmorario*, non ha mai gettato in bronzo, e, dopo il 1446, lo troviamo occupato in Siena alla detta tomba, nella quale epoca era ancora un aiuto in sottordine. Dal 1451 al 1456 è il capo della fabbrica del Duomo d'Orvieto e poi, fino alla sua morte (1490), *capomaestro dell'opera* in Siena per 34 anni. Urbano arriva in Siena proprio quando il Federighi parte per Orvieto. Fu forse questa la causa, per cui quegli si fece valere così presto, essendo inoltre morto di già fin dal 1450 il capomaestro dei comaschi, Giuliano di Giovanni da Como,

Il 24 giugno 1446 fu chiamato a Siena il terzo grande artista fiorentino, Bernardo Rossellino. Egli lavora alla magnifica porta della *Sala del consistoro nel palazzo pubblico*, per la quale gli sono accordate 500 Lire. Dopo la porta della sacrestia della SS. Annunziata in Firenze e quella nel Chiostrò di S. Croce, tutte e due di Michelozzo, è questa la porta più bella dell'arte fiorentina nel Quattrocento.

(1) Confrontane l'esauriente trattazione nel *Repertorio* dello SCHMARSOW.

III.

Prime opere di Urbano in Siena

Colla seconda metà del secolo — poichè, per effetto del giubileo papale del 1450, si osserva ovunque in quell'anno una certa sosta — si comincia ad abbellire completamente il Battistero e Chiesa di S. Giovanni situata sotto al Duomo. È probabile che appunto nell'anno 1450 siano stati fatti parecchi legati pii, che pagarono i nuovi lavori.

Si tratta dapprima di due bassirilievi nel pavimento (?) davanti il portone sinistro e in mezzo alla Chiesa. Bartolomeo di Mariano, detto Madreano, fa 'il bassorilievo sinistro colla nascita del Battista ⁽¹⁾, Antonio Federighi la scena del Giordano con Giovanni che battezza tutto il popolo (pagato nel 1455). Dipoi vien rifatta di nuovo in marmo da Giovanni Sabatelli la grande *scala ripida*, che conduce dalla chiesa inferiore alla piazza del Duomo. Inoltre Corso di Bastiano, fiorentino, figlio del surriferito Bastiano

(1) Il documento della commissione [MILANESI, II, n. 186] non dà il soggetto, ma soltanto il numero delle figure, la situazione, ecc., e questa commissione si riferisce senza dubbio al puerperio di S. Elisabetta; lo stesso si può combinare sull'altro bassorilievo [MILANESI, II, n. 187]. Il terzo bassorilievo doveva parimenti rappresentare la decapitazione del Battista, o la danza di Salome.

di Corso, riceve l'incarico di lavorare alla porta del perdono, nel Duomo, bassirilievi colla storia della fondazione di questo. Antonio Federighi, dal 1451 al 1456, esce di patria e va al Duomo di Orvieto come *capomaestro*; con lui sono i suoi compagni, Polimante di Assisi e Vito di Marco tedesco. Nel 1456 egli vi eseguisce la bella Sibilla a destra presso la facciata.

Ben si vede che molte mani zelanti s'adoprono ad adornare il Duomo di Siena, il S. Giovanni, la Loggia della Mercanzia e il palazzo pubblico. Fra questa moltitudine di lavoranti senesi Urbano da Cortona entrò il 19 ottobre 1451. In questo giorno fu dato a lui e al suo fratello Bartolomeo l'ornato in marmo della Cappella della Madonna delle Grazie nel Duomo.

Si era lasciato Urbano a Perugia, dove in ultimo, nel 1451, aveva lavorato la tomba dell'Arcivescovo Baglioni in Duomo. Egli, subito dopo, nell'estate dello stesso anno, deve avere abbandonato Perugia. Forse fu il pittore senese, Domenico di Bartolo, domiciliato in Perugia, che gli consigliò di andare a Siena. In ogni modo è assai significante che non ritorni a Firenze. Egli doveva di certo temere di non poter competere con Desiderio, con Bernardo Rossellino e colla loro bottega, con Luca della Robbia ecc. Pare inoltre che non si sia separato da Donatello in troppo buon accordo. Siccome proprio allora Antonio Federighi era andato ad Orvieto, egli poteva ben sperare di trovare un posto o lavoro in Siena. Più tardi, del resto, nel 1458, lo troviamo di nuovo insieme a Donatello nelle cave di alabastro di Val d'Orcia⁽¹⁾ e anche altrove. Già si parla per la prima volta di lui il 16 luglio 1451. Della commissione di due statue per la loggia di S. Paolo sarà parlato più tardi (Documento 5).

(1) MILANESI, *Nuovi documenti per la storia dell'arte Senese*, p. 198.

Il documento della cappella delle Grazie (Documento 6) è nel Milanese vol. II, p. 271, n.º 191. Contiene l'incarico colle seguenti condizioni:

1. La cappella deve esser finita in tre anni a partire dal 1 gennaio 1452. I due fratelli devono sopportare le spese, procurarsi anche il marmo, e in tutto ricevono 900 fiorini pari a 3600 lire, cioè lire 1200 l'anno, nemmeno 2 lire al giorno per ciascuno. Questo prezzo sarebbe piuttosto elevato, se dovessimo tener poco conto delle spese, poichè un *marmorarius* valente allora riceveva in media 1 lira al giorno.

2. La cappella deve corrispondere esattamente al modello in cera fatto e presentato da Urbano.

3. La cappella devè essere adornata con bassirilievi e figure grandi (a tutto tondo?).

4. Invece delle aquile e dei vasi, nel frontone del modello presentato, devono esser fatti i simboli dei quattro Evangelisti.

5. I pilastri devono corrispondere al modello che l'opera ha disegnato nei libri di schizzi (presentati) da Urbano.

6. Tutti gli ornati architettonici devono essere di pietra di *carro*, i bassirilievi devono esser lavorati pulitamente.

Il 9 ottobre 1448 fu fatto dal camarlingo Antonio di Guelfo un lascito di 1000 lire per adornare la Cappella della Madonna delle Grazie; il 22 settembre 1451 l'operaio è invitato dall'opera del Duomo a fare ornare degnamente la cappella spendendo tanto quanto gli paia necessario. Urbano allora, in quattro settimane, fa un modello in cera e su questo gli è accordato il lavoro. Sei giorni più tardi un certo Giovanni di Guccio Bicci lascia 200 lire, che Urbano porta di persona all'operaio (Documento 7).

La cappella della Madonna delle Grazie, che Urbano costruì e adornò, fu sotto Alessandro VII dei Chigi, 200 anni più tardi, (1655-1667) completamente rinnovata e resa ber-

niniana col nome di Cappella del Voto. Ora, del lavoro di Urbano restano soltanto dodici bassirilievi, di cui sei sono murati sotto la tomba di Tommaso del Testa, fatte da Neroccio, sulla parete della navata laterale destra: a sinistra, il transito della Vergine, l'Annunziazione, e il rifiuto di S. Giovacchino; a destra, S. Giovacchino nel deserto, l'incontro alla porta d'oro, i sogni di S. Giovacchino e di S. Anna. Naturalmente in origine la disposizione era differente. Oltre questi sei bassirilievi si conservano altresì, nell'opera del Duomo, il simbolo dell'Evangelista S. Matteo e il bassorilievo dell'annuncio della morte a Maria; poi cinque bassirilievi di questa composizione sono murati, separati, negli zoccoli delle colonne a destra e sinistra della porta principale interna. Rappresentano la nascita di Maria, il congedo di Maria dagli Apostoli, l'esequie, l'Assunzione e l'incoronazione di Maria. La nascita della Madonna è stata divisa in due pezzi e anche le due composizioni celesti non sono più complete. L'Annunziazione era il bassorilievo principale, siccome corrispondeva al titolo della cappella, Madonna delle Grazie. Dalla loquacità, con cui è raffigurata la storia di S. Giovacchino, si deve presumere che nella stessa maniera fossero anche i seguenti bassirilievi, andati perduti: l'ingresso di Maria nel tempio, all'età di tre anni, lo sposalizio di S. Giuseppe, la Visitazione, la nascita di Cristo, l'Adorazione dei Magi e la fuga in Egitto. Mancano infine gli altri tre bassirilievi degli Evangelisti. Atteniamoci pure agli esistenti, riferendoci anzitutto ai bassirilievi della parete del Duomo, a quelli dell'Opera, che riordinino cronologicamente, e poi agli altri posti intorno al portone.

1.º **Il rifiuto di S. Giovacchino.** L'architettura del tempio è quella d'un tabernacolo donatelliano, sul genere di quello dell'Annunziazione in S. Croce. La nicchia scanalata rassomiglia al tabernacolo d'Or San Michele. Ornato a baccelli e vasi con manichi a volute. Le teste dei cherubini sul

frontone sono particolarmente caratteristiche per Urbano. Occhi molto staccati, capelli lunghi, a trecce, pettinati per parte; di simili se ne trovano presso il Buggiano e Andrea Guardi (vedi più avanti). La pecora sull'altare è raffigurata araldicamente come quella dell'arte fiorentina della lana. La prospettiva è difettosa; colla visuale si esce fuori dall'orlo sinistro del bassorilievo. Specialmente la nicchia è male impostata. A Padova l'autore avrebbe potuto imparare qualche cosa di meglio dai bassirilievi Donatelliani di S. Antonio. A destra il gran sacerdote, grosso, faticcio, agile solo nelle dita, nel mezzo S. Giovacchino, che tiene pesantemente la sua pecora per tutte e quattro le zampe, a sinistra quattro spettatori motteggianti, che dicono a un vecchio compassionevole (compagno di S. Giovacchino?) come sia arrogante, ecc. Si osservino le mani pesanti e vigorose di tutti i personaggi; in questo potè esservi l'influenza del Quercia. I monti dello sfondo corrono in profili ondeggianti, coronati magramente da due pini e dal castello.

2.^o S. Giovacchino che ritorna nel deserto. Un idillio buccolico, pieno di armonia, ma senza alcun rapporto col celebre affresco di Giotto nell'Arena, che Urbano pur conosceva. Il trecento non è stato mai meno onorato che nel quattrocento! S. Giovacchino veramente non riconduce al gregge con molta dolcezza la pecora, così inutilmente trasportata. La mossa è sgraziata e volgare senza necessità. — Un pastore chiede stupito, perchè la bestia non sia sacrificata — la domanda più penosa, che in quel momento potesse farsi e che perciò Giotto evita in modo così riguardoso! — mentre l'altro pastore suona, senza sospettar niente. Anche il cane è tutto occupato dalla musica, invece di correre festosamente incontro al suo padrone. Il fiero ariete se ne sta ritto, magnifico, come un piccolo re nel suo regno. I monti sono stranamente digradanti, come forme di pasta. Un giovane e un vecchio, le cui teste si vedono tra le vette, prendono la via della città.

3.° Infine, dopo sei mesi, appare il **Sogno** al santo, solitario nel deserto e crucciato colla sua sorte e colla sua moglie. Il marito, così oppresso nella sua solitudine dalla vergogna, ritorna presso S. Anna, piena di speranza; appena si vedono, si salutano tumultuosamente, mentre le tre serve di S. Anna confabulano maliziosamente fra loro. Nella raffigurazione è singolare che manchi la porta della città, la cosiddetta « porta d'oro », lungi sempre dall'essere una fedele riproduzione archeologica della città di Gerusalemme, come p. e. l'avea già data Taddeo Gaddi. I coniugi si abbracciano in modo grossolano; ma in generale è ben raffigurato l'accorrersi incontro in fretta di persone separate già da un semestre.

4.° **Il sacrificio di S. Giovacchino e il sogno di S. Anna.** Dietro il suggerimento di S. Anna, S. Giovacchino prepara il sacrificio, che il sacerdote non volle fare. L'altare colla catasta di legna ricorda il bassorilievo del Brunelleschi per il concorso alle porte di S. Giovanni; ma la prospettiva n'è singolarmente cattiva. Forse questo bassorilievo, tutto intero, è opera del fratello di Urbano.

5.° **L'Annunziatione** è il miglior lavoro; e questo bassorilievo è anche il più importante e porta lo stemma dell'Opera. Una doppia arcata, la cui colonna è rivestita d'acanto a foglie diritte, e l'architrave con vasi, corone di frutti e baccelli, formano il prospetto anteriore. Un'alta sala con quattro finestre ad arco tondo, in parte con ferrate, su una delle quali sta un grosso mazzo di fiori, è parzialmente addobbata con una tappezzeria, davanti la quale sta il letto colla cassa e il tavolino col leggio. Questo è un mobile veramente donatelliano; su quattro cipolle, adorno di vasi diritti, molto solido per la cameretta di una giovane Vergine. Le basi per gonfaloni, in marmo, della sala Donatelliana del Bargello hanno forma simile. La visuale è precisamente nell'alto della lettiera e il taglio delle pietre delle

arcate è in generale corretto. Le movenze sono volgari e senza distinzione, l'angelo tiene colla sinistra un giglio enorme ed è rappresentato il momento della prima allocuzione, non quello della seconda, dell' « *ecce ancilla* ». Diverse cose rammentano il bassorilievo Donatelliano di Salome nel fonte battesimale di Siena.

6.º Il bassorilievo acquista doppio interesse col confronto di quello parallelo dell'**Annuncio della morte** ⁽¹⁾ nell'Opera del Duomo. L'architettura è complicata. I cassettoni del soffitto, su un architrave con teschi di bove, sono ornati di rosette, e la visuale è all'altezza dell'asta che regge la cortina, benchè il profilo sopra gli archi ne dia una altra. Vi si trova di nuovo il letto, posto indietro nella camera, che si apre in alto in tre arcate a tutto sesto, come nel bassorilievo di Donatello, posto sul fonte battesimale. Nel davanti, che è separato da tre arcate dalla camera da letto, siede Maria, già anziana, su un basso seggiolone a volute con spalliera, simile a quello che si vede, p. e., nell'Annunziata del Pollaiuolo a Berlino. L'angiolo, abbandonato sulle due ginocchia, presenta alla Madonna la palma del dolore velata, mentre colla sinistra svolge un grosso rotolo scritto coll'annunzio della morte.

7.º La **Morte di Maria**, il transito della Vergine, avviene nella stessa stanza, in cui ricevette l'annunzio, e non nella camera più indietro; solamente il letto è volto in avanti. I dodici apostoli e Cristo si affollano intorno alla morente, insieme a tre persone laiche; mancano il fumo dell'incenso, le candele, le litanie, e solo lievi moti della Vergine mostrano che fugge anche l'ultimo anelito.

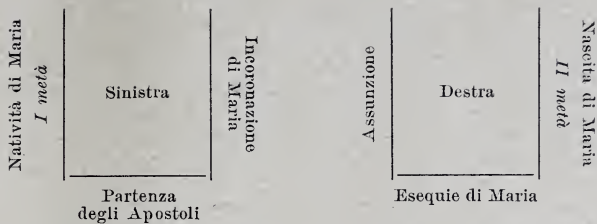
8.º Il simbolo dell'**Evangelista S. Matteo**. La concordanza singolare di questo lavoro con il pezzo corrispondente

(1) La scena, raramente rappresentata, apparisce in Siena anche nella tavola di Duccio pel Duomo, tavola che ora si trova nella *National-Gallery* in Londra.

dell'altare del Santo a Padova non può assolutamente esser fortuita. In ambedue l'angiolo è rappresentato come un giovinetto nell'incantevole età della prima gioventù, una mezza figura, che tiene il libro aperto lateralmente all'osservatore. Ma l'Angelo di Padova tiene il pesante in-folio sul parapetto della cornice e vi guarda in basso con profonda contemplazione; nel bassorilievo di Siena è invece introdotta poco felicemente, come finale inferiore, una larga corona di foglie e di frutti, sulla quale poi l'Angelo tiene il libro sollevato in aria, e gli occhi di lui cercano nelle pagine aperte e fiammeggiano nelle rotonde pupille. Le differenze dei due bassorilievi nei particolari — le forme più grasse della persona al confronto della figura gracile e minuta di Padova, le pieghe molli e schiacciate, che ricordano il Quercia, di fronte al panneggiamento sottile e a spina dell'Angelo del Santo — si possono spiegare colla differenza del materiale e colla correzione artistica di Donatello. Certo l'Angelo di Padova è lavoro senza paragone migliore. L'incanto della tenerezza giovanile e della beltà sbocciante, la graziosa non curanza delle sue membra svelte e la squisita animazione del viso, del collo e delle mani, la delicatezza infine dell'ornato accurato sulle fascie incrociate e svolazzanti sul petto, tutto questo manca al marmo senese. In esso le forme sono molto più volgari, grossolane e pesanti. Le mani sono carnose e senza ossa, dure e rotte; il petto e le braccia non hanno vita sotto la stoffa pesante.

A questi otto bassirilievi conviene riunire anche quelli murati al portone interno del Duomo, che nella grandezza e nell'azione corrispondono sì bene cogli altri, da aver dovuto appartenere alla stessa fila.

Sono sei bassirilievi, due più grandi sulla fronte dei due zoccoli (60×65 centimetri) e quattro più stretti, a destra e a sinistra di questi. Si dividono nel modo seguente:



La camera di S. Anna partoriente in generale corrisponde alla cameretta verginale di Maria, sua figlia, ove questa riceve la visita dell'Angelo. Sul davanti una doppia arcata; la parete indietro si apre nella metà superiore in finestre ad arco tondo, in cui non manca nemmeno il canestro di fiori. Sulla finestra a dritta appaiono due figure in profilo (un vecchio e un ragazzo), e rammentano il bassorilievo di Donatello con Salome, al fonte battesimale.

S. Anna, una figura imponente, matronale, come la S. Elisabetta partoriente negli affreschi di Giotto in S. Croce, appoggia sul braccio la parte superiore del corpo, e giace comodamente sdraiata sul letto. Due serve corrono affannate dietro il letto per recare acqua, pane, vino ecc., le due nutrici, sul davanti a sinistra, accarezzano e adorano la S. Bambina; manca la bagnarola. A destra è in piedi, San Giovacchino, in colloquio con un vicino e col figliuolletto di questi; discutono il miracolo della tardiva prole. Gli uomini del resto non stanno nella camera, ma sul davanti e pare che S. Anna li guardi. Il fanciulletto, che incrocia pensosamente le mani davanti al buon vecchio, ricorda un poco il putto padovano coll'arpa dell'altare al Santo. Questo bassorilievo appartiene alle cose più graziose, che ha fatto Urbano e va alla pari con i due bassirilievi dell'Annunziazione, di fronte ai quali gli altri quattro sono molto inferiori. I bassirilievi che rappresentano il transito della Vergine (zoccolo a sinistra: il congedo dagli Apostoli; zoccolo a destra: l'esequie di Maria) sono poco belli e uniformi, collo

stesso spazio e colla stessa azione. Il gruppo di Maria e di S. Giovanni che prende congedo, è dignitoso, ma la figura di Maria è quasi la stessa come nel bassorilievo dell'annuncio della morte. Le due composizioni celesti sono, come si è detto, staccate e veramente senza grazia.



Nell'anno 1452 avviene un fatto della più alta importanza per Siena; la canonizzazione di S. Bernardino degli Albizzeschi, nato nel 1380, l'anno della morte di S. Caterina (canonizzata nel 1461). Egli nella peste, scoppiata in Siena nel 1398, malgrado la sua gioventù, si dimostrò impavido confortatore, divenne francescano a 22 anni, fondò l'Osservanza fuori delle porte di Siena e acquistò nella solitudine la fama di santo. Indarno gli era stata offerta la dignità episcopale di Siena, Ferrara e Urbino; indarno Filippo Visconti gli aveva inviato un calice d'oro con cento ducati d'oro per comprarne il silenzio. Nel 1444 in; Aquila era ad un tratto venuto meno e morto durante una predica. Quando nel 1451 era stata consacrata la magnifica chiesa dell'Osservanza presso Siena e si ravvivava il ricordo di quell'uomo misterioso e singolare, il Papa si decise alla canonizzazione.

Un *nuovo* Santo è sempre un avvenimento per gli artisti. L'arte del ritratto e i bassirilievi parlanti acquistano nuova materia contemporanea e vivente. Quanti effetti immediati ha prodotto il soggetto della leggenda di S. Francesco, sebbene fossero già passati 80 anni dalla morte del Santo, quando Giotto ne dipingeva la prima biografia! — Luisa Richter ⁽¹⁾ pretende che il nuovo Santo non abbia dato nessun soggetto nuovo all'arte Senese; ma io non ne condivido l'opinione. Certo la pittura si è in generale contentata della riproduzione convenzionale della sola figura di S. Bernardino in-

(1) *Luoghi artistici celebri, Siena*, p. 117.

piedi; ma la plastica lo ha rappresentato spesso e in modi molto diversi. ⁽¹⁾ Subito dopo la proclamazione di santità l'orefice Tommaso di Paolo chiede all'Operaio del Duomo di Siena di dargli la commissione ⁽²⁾ di una statuetta del Santo in argento dorato; e nello stesso anno, nel 1453, sono ordinate a Francesco di Antonio e a Francesco di Giorgio due statue d'argento rappresentanti S. Bernardino e S. Paolo; e il primo deve qualche anno dopo, vedere rifiuta e rimpiccolita la sua statua e coll'argento avanzato fondere una statua di S. Caterina, nel frattempo canonizzata (1461). Allora Urbano era occupato in altri lavori. Il 16 luglio 1451, in specie, gli erano commesse ⁽⁴⁾ due figure in marmo per la loggia di S. Paolo (Casino dei Nobili), probabilmente S. Pietro e S. Paolo, che promise di consegnare in quattordici mesi, « belle, intere, schiette e di bello lavoro quali opere di buon maestro, » verso un'indennità di 160 fiorini (quindi 40 Lire al mese) (Documento 5). Contemporaneamente il Federighi ebbe l'ordinazione delle tre statue degli altri tabernacoli della loggia e nel 1456 anche si addossò quattro statue, dopochè tornato da Orvieto a Siena si poté di fatto porre al lavoro.

Ma l'8 luglio 1458 si fa una nuova distribuzione di lavoro. Fin allora si era pensato ai due principi degli Apostoli S. Pietro e S. Paolo e ai quattro protettori di Siena: S. Ansano, S. Vittore, S. Savino e S. Crescenzi; allora invece si fece tralasciare l'ultimo e si decise di sostituirlo con S. Bernardino. Fu chiamato per quest'opera Donatello stesso, che doveva avere per tal lavoro sessanta fiorini e otto denari.

(1) È poco noto il bel busto in terra cotta del Santo nella Sacrestia di S. Giobbe in Venezia, forse di Andrea della Robbia.

(2) MILANESI, l. c. II, p. 278, n. 194.

(3) MILANESI, l. c. II, p. 291.

(4) MILANESI, l. c. II, p. 309.

IV.

Donatello e Urbano in Siena.

Così fra gli altri laboriosi tagliapietre della fabbrica del Duomo senese entrò per la seconda volta il poderoso Fiorentino. I lavori di Donatello fatti a Siena nel suo cinquantesimo anno d'età, sono ancora così poco investigati che occorre qui esaminare le sue commissioni.

Donatello era tornato da Padova a Firenze nel 1455. N'era andato via pel clima e per l'umidità del paese, ma soprattutto per le piaggerie dei Padovani. Allora aveva 70 anni; un altro avrebbe ben pensato di concedere riposo ai suoi ultimi giorni. Invece per Donatello s'inizia ancora un periodo estremamente fecondo; alle ordinazioni di Cosimo (la Giuditta, i pergami di S. Lorenzo e forse le porte in bronzo della Sacrestia) si aggiungono anche le ordinazioni dei Senesi. Andò a Siena e vi rimase più a lungo di quello che aveva proposto. La sua patria volle reclamarlo il 17 ottobre 1457.⁽¹⁾ Invece, come rivela il protocollo d'un'adunanza dell'Opera del Duomo,⁽²⁾ i Senesi cercavano di vin-

(1) MILANESI, loc. cit. II, p. 295.

(2) Idem, p. 296.

colarlo per tutto il resto della sua vita alla loro città e al Duomo, specialmente *ad exequendum circa capellam Virginis Mariae delle Grazie illud, quod eis* (agli Operai) *videbitur*. Si sa inoltre che Urbano non ha finito d'ornare la sua cappella; il suo antico Maestro doveva condurre a fine il lavoro, cioè sostituire qualche cosa di molto meglio a opere insufficienti.

Non è detto se si tratta di marmo o di bronzo, ma non si esclude, come diversi autori credono, il marmo in questo ultimo periodo di Donatello. Imprende, p. e., la statua in marmo di S. Bernardino, che non pare aver terminata; mentre il tondo della Madonna sulla porta laterale destra del Duomo è una prova, che anche allora lavorava sempre in marmo.

Sui *garzoni* di Donatello in Siena non siamo veramente tanto informati, quanto sulla sua *bottega* di Padova, ma anche qui si possono rilevare dai documenti alcuni nomi, oltre quello d'Urbano, che ha una parte importante.

Son rammentati (MILANESI II, 297) 5 garzoni, occupati attorno al modello in cera per le porte (vedi infra). Il 24 gennaio 1458 è mentovato Giovanni da Firenze. Dobbiamo forse in lui riconoscere Giovanni da Pisa? Due volte è menzionato l'orafo Francesco d'Andrea d'Ambrogio. Forse è lo stesso *maestro di pietra* Francesco d'Andrea, che (MILANESI I, 129) nel 1474 sottoscrive l'accordo degli scapellini Senesi coi Lombardi. Ma più di tutto c'interessa « Bartolommeo di Giovanni di Ser Vincenzo, suo gharzone » che è rammentato il 10 febbraio 1458. Non è del tutto impossibile travedere sotto questo nome il Bellano, che anche il Bode e il Semrau attestano condotto da Donatello, all'età di 25 anni, da Padova a Firenze; e che costui anehe più tardi rimanesse sempre fedele allo stile di Donatello, lo prova un marmo appartenente ad un cittadino Italiano, del quale bassorilievo la Collezione Berlinese (N. 155 a) possiede il modello in creta, ed un altro bassorilievo in marmo ora soltanto

venuto alla luce nella sacrestia degli Eremitani (da non scambiarsi col bassorilievo della Madonna di Giovanni da Pisa nel vestibolo di questa sacrestia).

Se inoltre appartiene al regno delle favole, come è molto probabile, il soggiorno del Bellano a Roma nel 1464, si spiega in modo molto semplice la sua chiamata a Perugia per la statua di Paolo II nel 1466 quale effetto della sua continua relazione colla bottega di Donatello.

Altrimenti non si può di certo unire al suddetto Bartolommeo il cognome *di Giovanni di ser Vincenzio*. Di più il Semrau ⁽¹⁾ ha di già confutato il tentativo del Gonzati di identificare il Bellano con Bartolommeo di Domenico, già menzionato in Padova nel 1443. Ma anche ha provato che Bellano è un soprannome e non un cognome. Quindi non conosciamo il suo genitore.⁽²⁾ In ogni caso è molto probabile che Donatello portasse seco a Siena dei tecnici per la fusione in bronzo.

Nel settembre del 1458 Urbano riceve 25 ducati, con i quali egli deve comprare bronzo *per fare mezza figura di Gualatte a Donatello in Firenze*; il 28 settembre riceve 5 Lire e 14 soldi per gabella d'importazione di una mezza figura di S. Giovanni, *di mano di Donatello*, da Firenze a Siena. Il 22 ottobre vien consegnato a Donatello in Siena un cesto di cera per *l'immagine de la Madonna de le Grazie*. Questo accenna a una statua in bronzo della Madonna per la cappella d'Urbano. Nello stesso tempo è commesso un secondo S. Giovanni « *di brozzo* » che non è una mezza figura, come l'altro, ma una figura intera.

Il 4 novembre 1457 vengono accordate a Donatello 20 libbre di cerume « *degli Angiuli* » e il 10 dicembre 22 lib-

(1) *I pergamini di Donatello in S. Lorenzo*, pag. 148.

(2) Nei documenti pubblicati dal Rossi, *Giornale di erudizione artistica* III, pag. 89 e segg., che riguardano la statua papale in Perugia, egli è chiamato *Bartolommeus alias Bellanus de Florentia*; la statua portava l'iscrizione:

Hoc Bellanus opus Patavus ecc.

bre di cera *per fare la storia della porta*. Queste concessioni di cera continuano fino al 4 marzo 1458, allora occorre piombo e ferro *per ligare la forme delle porte del bronzo*. Fino al 3 ottobre 1458 egli ha ricevuto più di 300 lire per mezzo d'Urbano. Anche nel 1459 è rammentato Donatello *che fa le porti di bronzo*.

A queste notizie sulle porte di bronzo si aggiunge anche una lettera di Leonardo Benvoglianti, da Roma, del 14 aprile 1458, ⁽¹⁾ in cui fa i saluti al « *maestro delle porti, maestro Donatello* ». Da tutto ciò risulta, che Donatello doveva fare porte in bronzo per il Duomo, o più probabilmente per la chiesa inferiore di S. Giovanni. Il modello in cera era anche finito a tal segno, che i singoli fondi dei bassirilievi potevano esser collegati con un'armatura in ferro, e il modello veniva presentato come prova.

Abbiamo già veduto, con quanto zelo, dopo il 1450 si lavorasse all'ornamentazione del battistero; e quando nel 1452 la porta del Paradiso del Ghiberti splendè nella sua doratura di fuoco al Battistero fiorentino, non si perdè in Siena l'idea d'averne anche lì porte in bronzo. Fu quindi questo progetto che per un'altra volta ancora allontanò dalla patria l'artista più che settantenne.

È cosa ben dolorosa che le porte non venissero gettate e che il grande e prezioso modello in cera non si sia conservato.

Di Donatello possediamo soltanto le due porte in bronzo della Sacrestia vecchia di S. Lorenzo coi 40 disputanti. Veramente nel 1437 ha incominciato la porta della nuova sacrestia del Duomo, ma non l'ha compita; quando tornò da Padova la trovò, in parte almeno, gettata da Michelozzo, Luca della Robbia e Maso (fu finita soltanto dopo la morte di Donatello nel 1467). — Le porte senesi sarebbero state

(1) MILANESI, loc. cit. II, N. 210.

assai più magnifiche delle due porte interne della Sacrestia di S. Lorenzo. Erano porte esterne, paragonabili in grandezza a quelle del Ghiberti. Possiamo supporre che gli elogi al Ghiberti, sulla bocca di tutti, non fossero invero molto accettati al maestro che tornava da Padova. In tal modo poté egli aver singolarmente gradita la commissione di Siena. Nella completa mancanza d'ogni notizia assodata, si possono forse far congetture sulla composizione della porta? Di certo dovevano esservi raffigurate le vicende del Battista. Se immaginiamo le due parti delle porte, ciascuna divisa in cinque spazi, come fu fatto dal Ghiberti, si può ideare la seguente divisione:

1. Zaccaria nel tempio,
2. Visita di Maria a S. Elisabetta,
3. Nascita del Battista,
4. Separazione dai genitori e andata nel deserto,
5. Predica sul Giordano,
6. Ecce agnus Dei,
7. Battesimo di Cristo,
8. La predica davanti ad Erode e l'incarcerazione,
9. La danza di Salome,
10. Decapitazione e seppellimento.

Naturalmente, siccome manca ogni dato, questa idea non può offrire che i punti generalissimi del soggetto. Nè contro la congettura che fosse esposta la leggenda del Battista, vale il fatto dell'essere le storie del Santo già rappresentate sui bronzi del fonte battesimale. Infatti nel Battistero di Firenze si trova lo stesso caso d'una raffigurazione doppia, fuori e dentro il fonte.

Dobbiamo rimpiangere anche un'altra perdita, oltre quella di queste porte; quella del Golia di Donatello. È difficile immaginarsi questa statua, soprattutto dovendo essere una *mezzafigura*. V'era raffigurato il combattimento di David? ma allora come una mezzafigura? In qual senso era tratta-

to il tema? Dove era collocato? Si trattava di un simbolo politico, corrispondente alla fontana colla Giuditta? Gravi questioni, a cui non possiamo rispondere, ma che dobbiamo porre. Si è anche persa ogni traccia dei putti, che vennero sopra ricordati.

Dobbiamo stupire dell'audacia del vecchio artista, il quale oltre questi lavori in bronzo, imprese anche la figura in marmo di S. Bernardino, ed eseguiti altresì, in parte almeno, il tondo con la *Madonna del Perdono*.⁽¹⁾

È anche interessante la parte, che Urbano fa, o piuttosto non fa, in tutte queste commissioni. È mandato a Firenze e deve far venire Donatello. Maestro e scolaro paiono perciò daccapo rappacificati. Spesso accomoda affari di denaro; ma non si parla di collaborazione. Come garzoni di Donatello sono menzionati gli aiuti già accennati; Francesco di Andrea d'Ambrogio, Bartolommeo di Giovanni di ser Vincenzio e Giovanni da Firenze. Andrea dell'Aquila viene per la prima volta in Siena verso il giugno 1458.

1 Il bel tondo della Madonna del Perdono alla porta laterale del Duomo è attribuito dal BODE, *Scultori fiorentini del rinascimento*, pag. 108, a un collaboratore di Donatello. L'osservazione del Bode sulla relazione della testa della Giuditta con quella di Maria, assegna ragionevolmente il lavoro all'epoca della vecchiaia di Donatello. Crediamo di poterla riferire direttamente al secondo soggiorno di Donatello in Siena, poichè per nostro convincimento, espresso anche dallo Schmarsow, vi si possono distinguere due mani, quella di Donatello e quella di uno scolaro, a lui poco simile. Pare che la Madonna stessa sia lavorata da Donatello fin sotto il petto; ma il bassorilievo, già collocato al suo posto, rimase non finito, perchè nel 1458 un tal Niccolò Severini scrive da Napoli al preside del Duomo Cristoforo Felici una commendatizia per Andrea dell'Aquila che s'offre da finire la nostra *Domina de la Porte nuova*, la quale non sta con onore in quello modo. MILANESI, loc. cit. II, N. 211. Questa notizia non può che riferirsi alla Madonna del Perdono, siccome soltanto per ultimo era stato lavorato a questa parte del Duomo, che quindi può chiamarsi *Porta nuova*. Così sarebbero esattamente distinte le due mani di Donatello e d'Andrea dell'Aquila. Questo scalpellino era stato fin allora occupato a Napoli, dove però colla morte di Alfonso I (27 giugno 1458) pare essere finito il suo lavoro.

V.

Opere posteriori di Urbano in Siena e in Lucca

Abbiamo lasciato Urbano nell'anno 1453 e veduto che non aveva peranco eseguita la commissione delle due statue al Casino dei Nobili. Non le ha nemmeno sbozzate; invece Lorenzo di Pietro Vecchietta alla fine ha fornite le statue che vi sono ancora oggi. Forse i modelli d'Urbano non hanno accontentato?

Non pare del resto che gli siano mancate commissioni. Secondo il Milanese (II, pag. 460) egli e suo fratello Bartolommeo ricevono dalla Presidenza dell'Ospedale della Scala il 12 aprile 1453 lire 60 per la tomba del Rettore Urbano e dodici lire per un pilastro in marmo nella nuova sacrestia della Scala. Il 5 maggio dello stesso anno, l'opera acquista per lui un grosso blocco di marmo di 1650 libbre, nel quale deve scolpire una figura di S. Bernardino. Il 25 settembre del medesimo anno riceve 24 lire per un bassorilievo in terracotta, che rappresenta lo stesso Santo, posto nella cappella del Duomo a lui dedicata. La suddetta statua del Santo in marmo vien donata ai frati dell'Osservanza, come risulta da un documento del settembre 1456. Ambedue i lavori, come pure quelli per la Scala, non sono conservati.

Da un documento del 24 luglio 1459 nel *Libro del maestro della Camera del Comune* risulta che Urbano ha lavorato alla scala di marmo del Palazzo Pubblico e al parapetto della Loggia. Allora erano già date a fare al Vecchietta le due figure pel Casino dei Nobili. Dopo non apparisce che cosa altro abbia fatto Urbano nei quattro anni, in cui Donatello era a Siena secondo il Milanesi (II, pag. 298) l'ultimo ricordo di Donatello in Siena è del 9 marzo 1461. Soltanto nell'anno 1462 si trova un'altra commissione colla sua esecuzione. Gli viene affidato un gran banco (quello di sinistra per il casino dei Nobili). L'iscrizione (sopra la terza figura allegorica) dice:

Al tempo die Giovanni Vieri rectoris MCCCCLXII

La commissione fu data a lui e non al Federighi, perchè questi era allora occupato alla Loggia Piccolomini, per la quale lavorava parimente grandi banchi (forse gli esemplari di quelli della nostra Loggia). Ma due anni più tardi (1464) è ordinato al Federighi, e non ad Urbano, il secondo banco della loggia in parola. Così ne viene un lavoro di paragone fra i due *marmorarii*.

La *cassapanca* in pietra, che era concessa per sedile ai clienti nell'attesa della *mercanzia* e dei mercanti prende tutto il fianco stretto della Loggia, e ne unisce il pilastro di cantonata a sinistra sul davanti coll'angolo del massiccio palazzo. Doveva servire insieme per sedile e per rivestimento del muro. Colla sua spalliera alta e diritta si alza oltre la testa di chi cammina per la strada, e così allontana gli occhi e le mani degli estranei. Due sfingi cogli artigli distesi e colle ali sottili, in fiero atteggiamento, ne formano i lati. Sono ispirate dalle figure Donatelliane sul trono della Madonna nella chiesa del Santo a Padova. Il piede del banco è adorno di calici con fiori ondegianti tra coppie di volute. La parete inferiore, divisa in dieci parti, porta nei dieci campi vasi, dai quali escon fuori fiori, vi-

ticci, e, per due volte, delfini; la forma di questi vasi è panciuta, con piede basso, strozzata in alto. Urbano non uscì punto fuori dalla ripartizione e vi fece opportunamente entrare una cornice sottile e profilata.

I quattro campi principali della spalliera coi bassirilievi delle virtù poco s'accordano coi dieci campi di questa fila inferiore; aggiungi il centro vuoto, mentre il nostro gusto è troppo abituato a vederlo bene animato attraverso l'asse ideale delle rappresentazioni artistiche. Quattro figure allegoriche, sedute in pieno entro nicchie a conchiglia, sono fiancheggiate ognuna da un paio di pilastri corinti.

Sembra che ora, entro la spalliera, manchi un bassorilievo, e si ha tanto maggior motivo di crederlo, perchè le due fasce ornamentali più larghe, unite al pezzo stretto del centro formano esattamente la larghezza d'un bassorilievo. In tal caso allora, originariamente per ogni due dei dieci campi coi vasi vi sarebbe stato superiormente un bassorilievo grande. Il pezzo mancante, senza dubbio la Castità, si concepisce bene nel centro, colla figura in piena luce; infatti il banco del Federighi, di fronte a quello di Urbano, ha cinque bassirilievi principali, e nei campi inferiori otto scompartimenti invece di dieci.

A sinistra in fondo siede sul seggio a volute la Fortezza colla colonna, il rotoło e lo scudo, la testa circonfusa dai ricci di capelli, così caratteristici d'Urbano. Presso di lei, guardando a destra, la Prudenza col serpente e il libro. Con questa forma coppia la Giustizia, colla spada, ma senza la palla, sopra un seggio donatelliano, simile a quello del bassorilievo d'Urbano rappresentante l'annunzio della morte a Maria. Infine con la tazza e il vaso la Temperanza che mesce l'acqua, senza però accompagnare cogli occhi la mossa.

Del resto le parti superiori del corpo sono armoniose e collocate con vivace alternativa davanti le acute costole delle nicchie a conchiglia; le parti inferiori danno indietro e

sono trattate schematicamente. Vi comparisce di nuovo la gretta natura d'Urbano.

Quanto è poco lodevole la repartizione dei campi, altrettanto è gradevole il motivo architettonico del solido sedile del banco. La proporzione della cornice, che riquadra coll'intera costruzione, è ben pensata; le sfingi laterali, i pilastri stretti, la forte espressione dei piani, grazie ai massicci bassirilievi, danno un insieme ben calcolato nelle singole parti. Negli angoli sopra le nicchie stanno gli stemmi della *Mercanzia*; il leone rampante incoronato e le balle di merci ben legate. Del pari i quattro campi profilati laterali della parete esterna, portano gli emblemi mercantili; il carro, il leone rampante e le balle di merci. Il secondo campo è vuoto: certamente doveva una volta portare una croce in bronzo dorato.

Forse Urbano è stato costretto alla divisione in quattro dai quattro emblemi della mercanzia; ma avrebbe potuto prendere per decorazione del quinto campo la lupa, come il Federighi.

Il Federighi, nello stesso tempo, (1462), lavorava, come si è detto, due banchi per lo stesso uso nella loggia dei Piccolomini in piazza S. Martino. Fece lisci i lati interni, tranne gli appoggi colle sfingi; ma dette un prospetto araldico e pomposo in sette campi, con grossa cornice in alto, corone molto svolazzanti e lo stemma dei Piccolomini, le cinque mezzelune sopra la croce, ripetuto sette volte.

Più interessante è il paragone del banco d'Urbano con quello che proprio lo fronteggia nel Casino dei Nobili. Non occorre prendere come manifestazione di malcontento dell'Ufficio, il fatto che Urbano non ebbe la commissione di questo secondo banco. Il Federighi aveva già fornite tre statue per i tabernacoli di questa loggia, e certo a Urbano toccò il primo banco soltanto perchè allora non solo aveva l'altro preso a fare la loggia dei Piccolomini, ma doveva

pure eseguire pel Duomo le due celebri *pile d'acqua santa*.

Mentre Urbano nelle sue allegorie rimase completamente scolastico, il Federighi nel suo banco si dà a conoscere come un distinto umanista. ⁽¹⁾ Qui Ercole e Omfale giacciono sui braccioli laterali; eroi Romani vengon fuori nel rilievo il più alto dai cinque campi della spalliera. Questa fila di cinque forma un bell'insieme. Catone, che si uccide, in fondo a destra, e Cicerone assiso in fondo a sinistra, sono ambedue volti verso il centro. Seguono poi le figure guerresche dei due Scipioni nel più ricco splendore delle armature antiche. Nel mezzo siede Curio Dentato con le due teste tagliate, campione del più elevato sentimento di giustizia. Forse questi antichi eroi si riferiscono, come illustrazioni, alle virtù cristiane (cinque in origine) dell'altro banco (Cicerone - Sapienza: Scipione il vecchio - Temperanza: Dentato - Giustizia: Scipione il giovane - Castità: Catone - Fortezza). Potremmo quindi pensare che in Urbano corrispondesse un eguale succedersi di figure, da sinistra, per modo che ogni eroe del Federighi fosse di fronte alle sue virtù: Fortezza, Castità, Giustizia, Temperanza, Sapienza. In ogni modo queste figure d'antichi vogliono richiamare alle virtù civili i mercanti, che qui convenivano; sono simboli senza paragone più efficaci delle femminili figure scolastiche di Urbano.

Anche la parte di dietro del secondo banco supera quella del primo. Quattro scudi ovali col leone, il monogramma dell'Opera e il motto *Libertas* (il secondo scudo è bianco e certo una volta racchiudeva una croce in bronzo, come nel lavoro d'Urbano) sono circondati da pesanti corone di frutti, sopra le quali escono fuori Cherubini, putti e maschere. Il centro porta l'antico simbolo della città di Siena, la lupa

(1) La statua in marmo di Bacco giovane, oggi nel palazzo D'Elci è del pari chiaramente una ispirazione del Federighi dall'antico; la fauna marina sulle pilette dell'acqua santa ha per molto tempo ingannato i critici per modo da ritenere antico, per lo meno il piede di una piletta.

con Romolo e Remo nella foresta. Una volta dei nudi tro-
neggiavano sui lati.

I banchi in marmo di queste due Logge sono capolavori
non stati mai riprodotti in Italia sotto questa forma.

Quando Bernardo Rossellino nel 1463 lasciò Pienza, la
sorella di Pio II, Caterina di Silvio Piccolomini, gli chiese
un progetto pel suo palazzo da costruire in Siena. Allora
subito, sopra questo progetto, il Federighi eseguì il *Palaz-
zo delle Papesse*, poi Nerucci, ora della Banca Nazionale
nella *via di Città*. Ma vi ha presa parte anche Urbano. Nel
27 gennaio 1472 (MILANESI, II, pag. 348) esisteva una que-
stione fra Caterina Piccolomini ed Urbano. Si tratta di *la-
vori di travertino et macigno et marmo, di finestre non for-
nite di marmo e due Madonne*, pei quali Caterina deve a
Urbano 100 Lire. Secondo la sentenza, deve pagargliele en-
tro 4 anni, a 25 lire l'anno. Urbano però deve anche pren-
dere in pagamento grano e vino, al prezzo del mercato se-
nese. Questi lavori devono senza dubbio essere stati fatti
pel detto palazzo. Si vede che il Federighi, architetto, mette
Urbano, come scalpellino, alla fabbrica del palazzo. Ho in-
vano tentato di riconoscere la mano di Urbano negli orna-
ti del palazzo in parola; laonde dobbiamo limitarci alla no-
tizia delle due Madonne. Una credo d'averla ritrovata nel
palazzo Saracini; senza dubbio lavoro d'Urbano, e siccome
i Saracini ebbero strette relazioni coi Piccolomini, (Giovanni
Saracini dopo il 1462 fu commissario papale), facilmente un
bassorilievo poté emigrare al di là della strada nel palazzo
di fronte.

Il bassorilievo è di forma assai insolita, cioè esagono.
Davanti una nicchia a costole, circondata da una collana di
perle, la mezza figura della Madonna tiene ritto nel guan-
ciale il Bambino, nudo e molto grande, che benedice. Man-
ca la balaustrata, sulla quale poteva posare il guanciale, e

sei Cherubini colle ali largamente aperte occupano gli angoli. Si ritrovano qui tutte le particolarità dell'artista: i capelli ondeggianti come fiamme, col ciuffo in mezzo, i galioni punteggiati, le giunture delle mani rotte, le pieghe dure. Il S. Bambino benedicente guarda a destra, come se li fosse inginocchiato qualche supplicante. Il bassorilievo ha poco a vedere col tondo di Donatello sopra la porta laterale del Duomo di Siena. Ma il motivo del S. Bambino nudo, ritto accosto alla Madonna, si presenta frequentemente presso Donatello e nella sua scuola. Come il migliore esemplare rammento qui il pezzo color bronzo della collezione Berlinese, ⁽¹⁾ pubblicato ultimamente dal Bode. Ma tanto in Donatello, quanto in Luca, la Madre e il Figlio sono stretti insieme in modo appassionato e tenero: Urbano invece, come già lo mostra l'atto di benedire del S. Bambino, dà la raffigurazione gerarchica e, per così dire, ufficiale.

Qui cade il destro di ricordare un antico lavoro fiorentino, che si può attribuire alla gioventù d'Urbano. Si tratta della Madonna posta sul lato posteriore della tavola da altare della Sacrestia vecchia di S. Lorenzo a Firenze. Il Bode, anche ultimamente, ⁽²⁾ ha segnato come opera eseguita intorno al 1422, e creduta per documenti del Buggiano questo lavoro di scolaro, palesemente ed esattamente imitato dalla Madonna Orlandini di Donatello. Bensi C. von Fabriczy ⁽³⁾ ha espresso l'avviso che i dati dei conti non sono abbastanza precisi, e che il Buggiano abbia fatto l'altare, non la Madonna, totalmente dissimile da questa, tanto da giudicarla opera d'altro scolaro di Donatello. Pensava egli a Pagno di Lapo Portigiani; ma il suo bassorilievo della Madonna finalmente immaginato, nel museo dell'Opera di Firenze, e la tomba in S. Miniato al Tedesco e una Madon-

(1) BODE, *Scultori Fiorentini del rinascimento* p. 105 (figura).

(2) *Scultori Fiorentini del rinascimento*, p. 100.

(3) *Brunelleschi*, p. 519, nota.

na in pezzi, oggi presso il Gagliardi in Firenze, non permettono di attribuirgli una sì goffa replica d'un esemplare di Donatello. Di sopra si affermò che Urbano, verso il 1440 circa, deve aver lavorato in Firenze sotto Donatello. Certo la servile imitazione d'un esemplare del maestro fa pensare a lui come a giovane *garzone* « del contado » (Cortona).

Come la canonizzazione di S. Bernardino nell'anno 1452, così nove anni più tardi quella tanto desiderata di S. Caterina Benincasa ha efficacemente operato sulla vita religiosa e artistica di Siena. La Santa, cui Pio II concesse infine la meritata aureola, ha avuta gran parte, non solo nella storia di Siena, ma sulla grande scena del mondo; la decisione di papa Gregorio di ritornare da Avignone a Roma si deve attribuire, prima di tutti, a lei.⁽¹⁾ In Siena era vivacissimo il ricordo della sua somma purezza e dell'infinito suo personale sacrificio, che aveva mostrato nell'anno della peste (1374). I Domenicani da molto tempo desideravano onorare una Santa del loro ordine, che potesse possibilmente oscurare la fama di S. Chiara dei Francescani. Nel 1461 fu soddisfatto il desiderio loro e dei Senesi; e allora naturalmente si cercò soprattutto di ornare degnamente le piccole celle, ove aveva vissuto S. Caterina.

Il Milanese (II, p. 339 e segg.) dà chiare spiegazioni su questi lavori. Le commissioni e i conti vanno dal febbraio 1465 al maggio 1474. Vi prendono parte come architetto Francesco di Duccio del Guasta, come pittore Giovanni di Paolo, come scultori il Federighi, Urbano e Neroccio, un vetraio, un falegname, ecc.

Il Federighi riceve per due gradini dell'altare 28 lire. Urbano « *per una sancta Chaterina di marmo a chapo la*

(1) Enrico di Stein, nel suo libro così poco noto « *Eroi e mondo* » ha cercato di rappresentare in senso filosofico la scena del colloquio di S. Caterina col Papa nel dialogo « *S. Caterina da Siena* ».

porta con due agnoletti e una pila da aqua benedetta » 38 lire, Neroccio lire 31 d'una statua di S. Caterina in legno dipinto per l'altare. Questo ultimo era il soggetto più importante; il maggiore dopo di esso toccò a Urbano, cioè il bassorilievo posto nella lunetta dell'attico. È composto di tre pietre e da quella di mezzo fu tratta fuori la mezza figura della Santa in una conchiglia, in rilievo abbastanza alto; a destra e a sinistra s'inginocchiano angeli alati. È quasi fatale la somiglianza della Santa colla Madonna del palazzo Saracini; i due lavori devono essere stati fatti in un tempo molto prossimo, e ce ne rende certi anche la forma della conchiglia. L'atteggiamento è nobile, dolce, ma il viso è tipico, quasi come quello della Madonna. Il modo di trattare le pieghe e la postura delle mani sono molto convenzionali. Neroccio ha data qualche cosa tanto più espressiva ed intima.

Quasi contemporaneamente Urbano riceve la commissione di scolpire la *lupa Romulea*, l'arme civica di Siena per la città vescovile di Massa Marittima, sottoposta alla Repubblica di Siena fino dal 1335. Il 15 maggio 1468 resta da pagare ancora un residuo a Urbano, e gli danno 20 lire il 5 settembre 1469. Gli scudi araldici sono tuttora conservati, e pendono anche oggi al Bargello del Palazzo Comunale (Cfr. PETROCCHI, *Massa Marittima*, p. 82).

Il 20 settembre 1471 Filippo Francesconi e il Vecchietta sono arbitri tra Urbano e il suo scalpellino Bastiano; l'oggetto della questione è poco importante. Nel 1472 Urbano ha l'incarico di fornire un pilastro in marmo per la Compagnia di S. Giovanni Battista della Morte (MILANESI, II, 461).

Nell'anno 1473 (5 dicembre) vien fuori un interessante documento, che ci palesa la considerazione goduta da Urbano fra i colleghi (MILANESI, I, 126). Si tratta di regolare i diritti dei maestri Comacini, i Lombardi accorrenti in numero sempre maggiore; devono ricevere l'eligibilità al-

l'ufficio di camarlingo, e segnatamente, all'opposto degli altri immigrati, godere gli stessi diritti che i *cives Sienenses*. In questo importante accomodamento, al quale l'*arte dei maestri de pietra* non si risolvè certo a cuor leggero, figura in prima linea il Federighi, in seconda Urbano. Quando il 17 luglio 1474 si conferma questo accomodamento, il Vecchietta è al primo posto, e Urbano, di nuovo, al secondo.

Sei anni dopo (fino al 1480) è perduto di vista Urbano, per quanto riguarda Siena; forse in quel tempo lavorò *fuori le mura*. Gli altri scultori Senesi non mancano di commissioni. Il Vecchietta fa una statua d'argento di S. Caterina per il Duomo, ⁽¹⁾ Neroccio lavora tabernacoli per Madonne, forzieri, letti nuziali; il 28 settembre 1478 Federigo d'Urbino raccomanda alla Repubblica lo *scarpellino* Giovanni di Stefano Sassetta, di nuovo tornato in patria, che allora costruisce la cappella del battistero al Duomo (1484) e anche prima (1477) lavora il tabernacolo della Madonna al Palazzo Bianchi.

In questo tempo pare che Urbano sia stato a Lucca. Crediamo gli si debba lì attribuire un lavoro, finora creduto di Jacopo della Quercia, la porta del Palazzo Arcivescovile, la cosiddetta *porta della cancelleria*.⁽²⁾ Già i due putti, che sostengono lo stemma, tradiscono la mano d'Urbano nel loro tipo e nel modo di trattare i capelli. Il cordone del cornice estremo coperto con foglie d'acanto, ricorda le colonne dell'*Annunziata* nel bassorilievo della Cappella delle Grazie al Duomo di Siena. Urbano segue la tradizione del Brunelleschi, quando pone il portone a forma di quadro intorno all'apertura, cosicchè anche l'orizzontale di fondo va incontro all'apertura con due attacchi. Il quadro più interno e le

(1) MILANESI, II, 350.

(2) Il CICERONE 8, 185 h e 214, non dà alcun nome e rammenta il portone solo tra « le cose più antiche » (al confronto di Matteo Civitali). — Una bella illustrazione di questa e di altre porte degne del pari di menzione, è nella pubblicazione della società di S. Giorgio (*Illustrazione storica: Porte*).

pesanti mensole con volute e gusci ritornano al fare di Donatello. Probabilmente anche la porta in legno d'eccezionale conservazione è stata fatta secondo il disegno d'Urbano. — Dei lavori di quel tempo, fatti da Urbano in Lucca, sarebbe anche da ricordare il portone di S. Maria della Rosa, molto affine a detta porta. Verso il 1480, al più nel 1481, nuovamente ritroviamo Urbano in Siena. Dopo trenta anni di lavoro assiduo s'era creato una posizione distinta. Nell'Arte le sue parole sono considerate; sua figlia Lucrezia prende marito nel ceto superiore, — sposa Ser Pasquale Griffi di Montalcino nel 1480.⁽¹⁾

Il 20 settembre 1481⁽²⁾ sono alloggiate cinque Sibille pel piantito del Duomo (navata laterale destra). Urbano e il Federighi hanno da fare una Sibilla per uno, e ad Urbano è data precisamente quella ch'è vicina al Campanile, con altre decorazioni già fissate. Il lavoro deve esser finito nel giugno, altrimenti può esser rifiutato. Le ricerche del Milanese hanno assodato, che l'Eritrea è eseguita dal Federighi, la Cumana da Giovanni di Stefano, la Delfica e la Cuma da artisti poco noti (Giuliano di Biagio e Vita di Marco); così rimane d'Urbano la Persica, ch'è pure la più vicina alla porta del Campanile.⁽³⁾

Carlo Justi nel suo Michelangelo (p. 78 e seg.) ci ha narrato come, invece d'una Sibilla, a poco a poco ne venne introdotto un coro, dieci secondo Varrone, più tardi fin dodici (v'aggiunsero anche Agrippa ed Europa). Il Lattanzio, già sotto stampa fino dal 1465, ne dava esattamente i particolari e la fonte, che non è mai tralasciata sul pavimento senese. Parole e citazioni di uomini poco noti,

(1) MILANESI, II, 460.

(2) MILANESI, II, 377.

(3) Le altre quattro Sibille della navata traversa sinistra si dividono così: la Libica del Cozzarelli, l'Ellespontica di Neroccio, la Samia di Matteo di Giovanni, l'Albunca di Benvenuto di Giovanni.

come Eratostene e Nicanore, risplendono a grosse lettere sul marmo senese, nuova testimonianza del calore e della ingenuità, con cui i Senesi ammiravano quanto si riferiva agli antichi, senza chiedersi il preciso significato del nome sonoro.

La Persica appare ben posta in luce da Varrone e da Lattanzio.⁽¹⁾ In relazione al suo nome dove portare lunghi veli, « *veli di seta simili alle nostre monache* », come Cesare Vecellio descrive l'abbigliamento delle Persiane. Urbano ha raffigurata abbastanza giovane ⁽³⁾ la sua profetessa, mentre invece Giovanni di Stefano rappresentò come anziana la Cumaica, voluta giovane dalla tradizione. La Sibilla d'Urbano porta una veste colla cintura alta, succinta con tre orlature; i suoi piedi nudi sono coperti da sandali, le maniche sono più volte legate, il collo è libero. Dalla testa svolazza il lungo velo, già mentovato, in lembi proclissi. Tiene nella sinistra il libro chiuso, mentre col gesto della destra accenna al tavolo posto alla sua sinistra, sul quale è celebrato il miracolo del pasto dato ai cinquemila.

Anche senza pensare alle vecchie, miopi e rabbrivite Sibille nella volta della Sistina, nè alle graziose furbette del Pinturicchio o alle sensibili donne del Perugino, la figura di Urbano poco ci attrae. Essa sta dinanzi a noi senza grazia, col gesto goffo, senz'anima; la tavola colla iscrizione è esagerata. I Senesi sembra non abbiano avuto altre occasioni d'assegnare ad Urbano qualche altra parte del pavimento; mentre in altro modo si son contenuti cogli altri collaboratori. Il Federighi, p. e., oltre l'Eritrea ebbe anche la *battaglia di Betulia* (già nel 1473) e (secondo l'ultima Guida, p. 82) anche le sette età della vita nella navata traversa destra; Giovanni di Stefano altresì, oltre la Cumana

(1) JUSTI loc. cit. p. 110.

(3) Forse sua figlia Lucrezia è stata a modello.

delineò nel 1488 il Mercurio Trimegisto nella navata centrale.

Fa ancora più meraviglia che Urbano non abbia collaborato alla cappella battesimale, eretta da Giovanni di Stefano nel periodo che va dal 1482 al 1485. L'ornato plastico d'essa fu impreso dallo stesso architetto, da Neroccio di Landi oppure dal Federighi. È forse lì che già fin d'allora il Battista di Donatello trovò il suo posto? La cosa è assai verosimile, perchè altrimenti sarebbe mancato lo spazio per il Santo Patrono, la cui statua era ben più necessaria di quelle di S. Ansano e di S. Caterina.

In questo tempo (1482) si fa l'ornamentazione del portone principale interno del Duomo con un pesante intercolonnio e un largo architrave. Le colonne elevate, coperte del più lussureggiante fogliame, tra cui, come nella porta romana del Filarete, si nasconde molta mitologia, corrispondono appieno nello stile al gusto decorativo e lussuoso del Marina, comparso per la prima volta nel 1476, o della maturità del Federighi. In ogni caso non credo che Urbano possa essere stato preso in considerazione per questo portone imponente.

Vi furono poi incastrati i cinque bassirilievi d'Urbano, sopra descritti, fatti in origine per la Cappella delle Grazie.⁽¹⁾

Il 10 marzo 1484 fu data ⁽²⁾ a Vito di Marco (scolaro del Federighi, ch'era stato anche con lui in Orvieto) e a Lucillo di maestro Marco, la tomba del Vescovo di Pienza e Montalcino, Tommaso del Teste Piccolomini, ma nel 4 febbraio 1485 fu passata a Neroccio, ch'è pur notorio come l'abbia compita. Si trova nel Duomo sopra la porta, presso la Cappella. In questo tempo Urbano è occupato con un'altra tomba; il 10 febbraio 1487 è pagato della tomba di

(1) I bassirilievi superiori nell'architrave colla storia di S. Savino, sono in modo chiaro del principio del Secolo XVI.

(2) MILANESI, II, p. 399.

messer Cristofano di Filigi.⁽¹⁾ Il defunto, che secondo il Cust, *The pavements masters of Siena*, p. 122, fu rettore dell'Opera del Duomo nel 1457 - 58 e nel 1460 - 65, è quel Cristofano Felici, *spectatissimus miles, dignissimus cathedralis ecclesie operaius*, a cui Leonardo Benvoglianti scriveva il 14 aprile 1458 la lettera surriferita, in cui Donatello è chiamato *il maestro delle porte*.

Il medesimo, in una lettera di Niccolò Severini, è detto ⁽²⁾ *Cristoforo* (non *Cristofano*), e ricordato come membro della Balìa. Nel tempo della sua carica avvenne il soggiorno di Donatello in Siena, e certo egli si dette la massima pena per trattenervelo.⁽³⁾ Deve esser divenuto successore di Mariano de Barghagli nell'ufficio d'Operaio ⁽⁴⁾ subito dopo il 1455. Una lettera d'Antonio Federighi del 1463 e un contratto del 3 agosto 1466 dimostrano pure la durata della carica del suo rettorato in questo tempo. Ma sulla tomba in S. Francesco è scritto l'anno 1462. Come si fa concordare questa colle altre date? Nell'iscrizione deve mancare un X, poichè bisognava leggervi 1472? Il dativo dell'epigrafe: « *Domino Cristoforo Felicio equiti* » prova che il sepolto non ha eretta la tomba da sè in vita. Anche il pagamento in ritardo fatto ad Urbano (1487) giustifica questa congettura.

La tomba è egualmente lontana dai due tipi principali dei sepolcri fiorentini del Quattrocento, dalla grande tomba a nicchia nella parete, come l'aveva composta Bernardo Rossellino, e dal tipo più modesto del sarcofago libero sotto il mezzo arco della parete, di cui il più semplice è la tomba

(1) MILANESI, II, p. 461. Nello stesso giorno vien pagato anche un blocco da cui Urbano deve fare un S. Pietro per la facciata del Duomo. Non ho potuto identificare questa figura.

(2) MILANESI, II, p. 300.

(3) Confronta MILANESI, II, p. 296.

(4) L'ultimo ricordo del suo predecessore è nel MILANESI, II, p. 278, N.º 194.

di Onofrio Strozzi in S. Trinita⁽¹⁾, e il più ricco la tomba Medici del Verrocchio. Urbano s'accontenta, come Neroccio nel mausoleo Piccolomini, della tomba a mensola, sporgente e ricca architettonicamente. Sopra un largo zoccolo coll'epigrafe sono quattro pilastri scanalati di forma antica, con maschere sui capitelli, (confronta il tabernacolo dell'Annunziata di Donatello) e un plinto con ovoli. La figura del morto, grande, su coltre completamente piana, giace nello spazio prospetticamente incavato, il cui sfondo porta tre campi profilati con riquadri raddoppiati. La testa e le spalle riposano su un cuscino doppio, con i piedi parimente sopra un piccolo cuscino. La figura del cavaliere è vivace e a grandi tratti, e la testa specialmente molto espressiva. Sul petto troppo arcuato s'abbandonano le mani incrociate e distese. Il morto porta il mantello dei nobili, corto fino alle ginocchia. Non mancano gli speroni, nè la lunga e larga spada, non cinta, ma tenuta sotto il braccio sinistro. Un contrapposto vivente si mostra nel largo frontone del ricco deposito. Due grandi maschere, con volto d'uomini seri e barbuti, guardano lateralmente dagli angoli, imitati dalle grandi faccie del tabernacolo fatto da Donatello nel 1423 per S. Luigi in Or San Michele, dove oggi ammiriamo il gruppo del Verrocchio. Donatello aveva preso a prestito tale motivo dagli antichi sarcofaghi; le sue maschere in questo luogo, donde con sguardo profondo mirano tutta *via de' Calzaioli*, fanno un effetto indescrivibile, specialmente insieme al triplice volto della guglia.⁽²⁾ Urbano ha preso il motivo in senso puramente decorativo — la maschera sinistra guarda soltanto la cantonata della cappella —, ma con grandi e semplici

(1) M. REYMOND nell'*Arte* (1903 fascicolo I) ha detto che probabilmente questa tomba non fu fatta nel 1418, ma solo dopo il 1429.

(2) Questa maschera della Trinità non è affatto una libertà di Donatello. Non si trova soltanto sull'altare molto più antico di S. Trinita, ma anche sopra una porta ancora molto gotica del II piano di Palazzo Vecchio, ch'è circa del 1400.

tratti ha ottenuto un notevole effetto. Le teste sono circondate con quella corona di fogliami, che Urbano ha usato sì spesso. Queste maschere simboliche son tenute con nastri da due putti alati, di forme piene e fiorenti, che mandano allegramente in aria le loro gambe allargate. Anche questo motivo è « una nuda reminiscenza di Donatello » come dice il Cicerone. Donatello, nel tabernacolo d'Or San Michele, imitando anche in questi antichi esemplari, aveva già fatto reggere l'arme da due putti volanti, volti l'uno verso l'altro. Un motivo identico si trova adoperato anche da Luca della Robbia nella Cappella dei Pazzi e già l'aveva usato il cosiddetto maestro Pellegrini o qualcuno dei suoi seguaci, come è provato dallo stucco in colori del Museo di Berlino N. 112. Per qual motivo Urbano non ha voltato altresì alla rovescia i putti, affinchè reggessero in mezzo l'arme inghirlandata? Voleva egli forse far credere che contemporaneamente ve ne fossero altri due a reggere lo scudo? L'arme, incorniciata dalla pesante corona di fogliame, mostra in bassissimo rilievo l'aquila che s'alza alle stelle da sei monti in riva a un fiume. La cornice superiore infine contiene conchiglie, su cui guizzano delfini intrecciati ad informi palmette.

Un lavoro di Urbano, rimasto finora sconosciuto, che può bensì essere stato fatto dal 1470 al 1480, si trova nell'antico convento cassinese di S. Eugenio, detto *il Monistero*, fuori la porta S. Marco di Siena. La chiesa del chiostro, fondata fin dal 731, fu riccamente ornata nella seconda metà del XV secolo. Per esempio, Matteo di Giovanni vi ha dipinto nel 1474 e nel 1483 la tavola dell'altar maggiore (Assunzione di Maria, oggi a Londra, *Nat. Gall.* N. 1155) e l'affresco della Resurrezione. In questo tempo potè anche esser fatto il tabernacolo di marmo⁽¹⁾ d'Urbano. Chi ha la

(1) Fot. Lombardi 1360.

mente compresa dai tabernacoli fiorentini, dei Rossellini o di Mino, difficilmente pensa che Urbano non imitasse senz'altro un tipo sì puro e simbolicamente sviluppato, come l'hanno improntato Antonio Rossellino nel tabernacolo di S. Chiara di Firenze (oggi a Londra), ⁽¹⁾ Bernardo in quello di S. Maria Novella (collo sportello del Ghiberti), o di maggiori dimensioni, ma attenendovisi principalmente Luca della Robbia a Peretola. Specialmente il tabernacolo di Londra ha disposizioni così classiche nell'architettura, nell'incastro dell'apertura e nell'uso del mezzotondo colla lunetta, che al paragone difficilmente si può apprezzare il lavoro d'Urbano. Invece della cuspide triangolare, egli lo termina con arco schiacciato a punta, ed ornati a gusci. La lunetta è riempita da un vaso pesante, panciuto e scanalato, con manichi a gusci. Al disotto v'è un frontone riccamente ornato con un architrave diviso in tre parti e una larga fascia ovolata; ricchezza assai inutile e complicata! Il centro poi, come nella tomba Felici, è rappresentato da un portico regolare con quattro colonne e da una curiosa volta a botte, di cui si vede solo una parte. La fascia a ovoli gira prospetticamente intorno a tutti e quattro i lati, e il piantito è fatto a cassette! Sullo sfondo superiore, tagliato pur troppo dal frontone ovolato, è poi raffigurata in rilievo molto basso la Crocifissione, in cui le figure di Maria e di S. Giovanni sono più grandi del Crocifisso. Questo basso rilievo della Crocifissione non ha cornice, ma erra nello sfondo e ondeggia sull'inquadratura superiore della porta. Lo zoccolo inferiore è ornato da uno stemma col grifo e con palmette ritte; la grandezza sproporzionata della larga apertura della porta non ha nessun rapporto coll'insieme. Pare che Urbano abbia voluto far qualche cosa di singolare, d'architettura spe-

(1) Io col Bode, all'opposto del Fabriczy, ritengo questo tabernacolo per un lavoro d'Antonio e non di Bernardo.

cialmente ricca e capricciosa. In altri tabernacoli l'atrio non si presenta mai in questa forma.

Si può forse attribuire altresì ad Urbano il fonte battesimale del Duomo di Pienza,⁽¹⁾ fatto verso il 1460, senza figure ornamentali, debole imitazione del grande esemplare senese. Apparisce esser d'Urbano segnatamente il tipo dei Cherubini sul frontone superiore tra le mezzelune; nel resto il lavoro insignificante offre troppi pochi punti determinati per una sicura attribuzione. Per di più nulla si sa di lavori, eseguiti da Urbano in quel tempo a Pienza.

Per quasi quarant'anni Urbano aveva servita la comunità senese. Tanto egli quanto Antonio Federighi dovevano, alla fine dei loro giorni, veder sorgere, altre stelle che oscuravano la loro arte. Certo il Vecchietta era già morto nel 1480; ma ora primeggiavano Giovanui di Stefano, Neroccio e il Cozzarelli. Francesco di Giorgio, un'onnisciente dello stampo di Leon Battista Alberti, sorpassava anche questi ultimi; ma il più delle volte era assente da Siena e inoltre fu male abituato da Guidubaldo in Urbino, da Giangaleazzo Visconti in Milano e da Alfonso di Calabria in Napoli. Dopo la morte del Vecchietta pare che in Siena sia cessata l'arte della fusione in bronzo, poichè si trovano in bronzo soltanto gli angioli presso il tabernacolo dell'altar maggiore del Duomo, fatti da Giovanni di Stefano e da Francesco di Giorgio, fusi dal 1489 al 1497.⁽²⁾ L'arte plastica della fine del Quattrocento in Siena s'esercita sugli intarsi del pavimento del Duomo, sulle figure in legno e sulle terrecotte fiorite del Cozzarelli e di Francesco di Giorgio. L'arte nel legno trovò splendidi decoratori nell'intagliatore Barili

(1) Fot. Lombardi 1444.

(2) Aggiungi l'artista, d'altronde sconosciuto, Antonio di maestro Jacopo Tomiolo degli Ormanni (f. verso il 1518) che gettò le piccole porte in bronzo della Libreria del Duomo. MILANESI II, 158.

e nel celebre Turapilli (soffitto dell'Oratorio di S. Bernardino, 1496); e presso quest'arte fiorisce la plastica intera sul legno. Le terrecotte dell'Osservanza, i dodici tondi sulla volta della navata principale, la Pietà nella cripta, appartengono ai più notevoli esemplari posseduti da Siena in questo genere. Infine anche l'arte del marmo con Lorenzo Marina (dal 1476 al 1534) prende nuovi indirizzi. Questo scultore, della scuola del Federighi, prestò lo supera, e diviene un artista straordinariamente attraente per la pienezza e la bellezza del ricco e grazioso ornato.

Il realismo, che anche allora irrompe nella pittura, sebbene tuttora conservi qualche idealità, come lo presentano Francesco di Giorgio e Matteo di Giovanni, prova che la concordia nel grandioso è finita. ⁽¹⁾

Per rendere ben visibile il contrasto di questi tempi nuovi con quelli d'Urbano, si paragoni il bassorilievo di lui per S. Caterina del 1467 col bassorilievo della Madonna di Neroccio a Fontegiusta del 1489. Ambedue adornano il portone esterno, e p. e. i putti volanti da destra e da sinistra intorno agli stemmi, ci ricordano direttamente la tomba Felici opera d'Urbano; ma soltanto qui tutto è divenuto più grazioso. Il gruppo centrale mostra molto movimento, carattere ed anima, mentre il tipo d'Urbano pare in confronto quasi senza vita, e i suoi angioli appaiono troppo obbiettivi.

Il 6 marzo 1498 Urbano, sempre assai considerato, apparisce ancora una volta come arbitro in una questione tra

(1) Non reputo affatto il Quattrocento epoca morta per la pittura in Siena, dove non è certamente permesso di valutarla coi criteri prevalenti sull'Arno. Tutte le manifestazioni dell'arte sono dominate da un prezioso amore pel pittoresco, e anche lì Francesco di Giorgio è l'individualità più notevole. Ma pure Giovanni di Paolo va considerato come personalità profondamente diversa e opposta al Vecchietta. Neroccio raggiunge la più alta grazia della bellezza sensibile; ma egli pure non si concepisce senza l'opera precedente di Benvenuto di Giovanni. Per questi rimando anzitutto alla tavola N. 909 della *National Gallery* di Londra.

Giovanni di Stefano e tre suoi aiuti. Urbano è scelto da Giovanni, che deve compensare i tre scalpellini; e gli rimane assegnato in proprietà il lavoro dei compagni.

Il dì 8 maggio 1504 Urbano è morto in Siena. Girolamo Mancini nel libro: *Il contributo dei Cortonesi alla cultura Italiana* (Firenze 1898) dà come anno di nascita il 1426 (con punto interrogativo); laonde Urbano avrebbe raggiunto l'età di quasi 80 anni, come suo maestro Donatello e Luca della Robbia. Dei quattro figli, natigli da Caterina Scotti, Tommaso era già morto prima del padre; la figlia Lucrezia gli sopravvisse, e, quando Urbano morì, era maritata da ventiquattro anni a ser Pasquale Griffi da Montalcino. Il Mancini mi segnalò in una lettera anche un documento pubblicato dal FUMI: *Il Duomo d'Orvieto e i suoi restauri*, Roma 1891, pag. 407, secondo il quale Mariotto e Francesco figli d'Urbano il 5 aprile 1499 furono testimoni al contratto del Signorelli per gli affreschi della Cappella della Madonna di S. Brizio in Orvieto. Dopo il 1457 manca ogni traccia del fratello di Urbano, Bartolommeo.⁽¹⁾

(1) Nella *Rassegna d'arte senese*, Siena, 1905, p. 34, parlando delle statue esistenti sulla facciata del Duomo di Siena, V. LUSINI scrive: « Una delle ultime scolpite è la statua di S. Pietro, che si deve allo scalpello fecondo di « Urbano da Cortona, come ne fa fede l'atto d'allogazione del 10 febbraio « 1487 ». (Vedi sopra a pag. 49, nota 1). — Nella medesima *Rassegna*, a p. 38, viene data la notizia che nella chiesa parrocchiale del Colle di Malumerenda, pochi chilometri distante dalla porta Romana di Siena, è stato « rinvenuto uno « stupendo bassorilievo.... che rivela tutto il fare delle sculture D'Urbano da « Cortona. È di forma esagona, e rappresenta una Pietà con la figura del Redentore ritto nel sepolcro e due figure piangenti ai lati, cioè la Madonna e « l'apostolo s. Giovanni in atto di sorreggere il corpo del divino Maestro, « ecc. ». (Nota dell'Editore).

VI.

Urbano a Padova

Dopo avere imparato a conoscere le particolarità d'Urbano, torniamo un'altra volta sulla scena della sua primiera attività, come garzone nella grande officina di Donatello, per rintracciarne il lavoro, dove sia possibile, pur premettendo, come s'è detto, che Donatello di tutto dovea esser garante, e quindi anche per tutto doveva moltiplicarsi.

La collaborazione d'Urbano, come vedemmo sopra dai documenti, è accertata nei simboli degli Evangelisti e nei putti. Di questi è molto importante la disposizione, poichè allora soltanto si palesa lo speciale significato di questa schiera di dieci e (più tardi) di dodici fanciulli. Non erano affatto disposti, come oggi li ha collocati Cammillo Boito nell'altare ricostruito, perchè allora una processione di fanciulli, simile ai pergami di Donatello nell'opera del Duomo di Firenze, sarebbe stata posta più ravvicinata. La Pietà, messa oggi, tra i putti, non ha per niente la loro altezza e sarebbe stata cosa di poco gusto aggruppare vicino a un bassorilievo così malinconico quel gruppo festoso e danzante. Ma la Pietà ha bensì l'altezza stessa dei simboli degli Apostoli, quindi Fed. Cordenons (*L'altare di Donatello al*

Santo, Padova, 1895), di cui riportiamo la ricostruzione dell'altare, aggruppa questi cinque bassirilievi sul davanti della mensa.

Se dovevano farsi dieci angioi separati, era molto facile il pericolo d'una ripetizione e il solo motivo della danza e della musica non bastava più. Quindi Donatello avrà cercato un seguito d'azioni svariate. E allora gli si offrì — strano che finora non si sia rilevato — la stessa via d'uscita, che aveva servito a Luca della Robbia nelle sue cantorie del Duomo di Firenze, il salmo di laudi CL, che nei versetti da 3 a 5 enumera dieci diversi istrumenti, con cui deve eseguirsi il *Laudate Deum*. Luca dovè in gran parte a questo salmo, che scolpi proprio alla lettera, se il suo lavoro potè superare quello di Donatello. La folla tranquilla nei campi raffigurati, la moderata festosità unita alla più gaia giovinezza era di maggior gusto — specialmente sul parapetto della tribuna pel coro del Duomo! — che non il folleggiare troppo scapigliato dei ragazzi di Donatello. Laonde non può meravigliare, se Donatello a Padova, quando ebbe davanti un simile tema, s'appigliò allo stesso rimedio.

I versetti in parola dicono:

Vers. 3. *Laudate Dominum in sono tubae, laudate Eum in psalterio et cithara;*

Vers. 4. *Laudate Eum in tympano et coro, laudate Eum in chordis et organo;*

Vers. 5. *Laudate Eum in cymbalis benesonantibus, laudate Eum in cymbalis inibilationis!*

Ora ciascuno di questi concetti fu illustrato da Donatello con due putti, ciascun versetto con quattro: solo del quinto versetto esistono due tavole, perchè per due volte si tratta di *cymbali*; più tardi furono aggiunti altri due putti, senza che Donatello s'attenesse strettamente al testo. I bassirilievi di Luca sulle cantorie fiorentine ci danno un criterio sicuro per sapere quali istrumenti s'intendono sotto

i nomi latini. In tal modo procedono i gruppi seguenti:

1. *In sono tubae (a e b)*. Due suonatori a fiato da destra e da sinistra; il loro strumento, come presso Luca, un semplice flauto. Sono lavorati, come di fronte.

2. *Psalterium et cithara (c e d)*. Rappresentati coll'arpa e col mandolino (Luca preferì la cetra e la chitarra); sono in ogni modo strumenti a corda da suonarsi colle dita. Ambedue i putti si distinguono per un diadema, che porta davanti un ornamento rotondo. Lo sfondo è scompagno: ad un putto manca anche l'aureola, ma le proporzioni del corpo, la pancetta pienotta, le gambette corte e danzanti, e il panneggiamento provano la mano del medesimo artista.

3. *Tympanum et chorus (e, f e g)*. Questo concetto è illustrato da tre bassirilievi; perchè il *chorus* è qui rappresentato, come anche presso Luca, come un quartetto di canto, e precisamente su una tavola le voci alte, sull'altra le voci basse. Quindi il concetto seguente è rappresentato con una tavola sola, oppure l'*organum* di questo è personificato nella seconda tavola dei cantori, poichè cantori ed organo in quel tempo erano assieme in stretta relazione. Per il *tympanum* Luca fece il tamburello piatto senza sonagli, che si batte colla bacchetta. Il putto di Padova batte il suo *tympanum* colle dita.

4. *Chorda et organum (h)*. Come si è detto, è compreso in una sola figura. Anche Luca l'illustra con un bassorilievo, in cui appariscono strumenti ad arco ed organi.

Per lo strumento ad arco può qui vedersi solo il tenore violinista. Così, senza volerlo, avanti e dopo il dittico del Quartetto viene una tavola sola; là il tamburino, quà il violinista. Queste due figure, di cui concordano le buone e svelte proporzioni, sono di nuovo modellate da una mano sola. Infine

5. *Cymbali bene sonantes e cymbali jubilationis (i e k)*. In Luca questi ultimi strumenti sono rappresentati come i

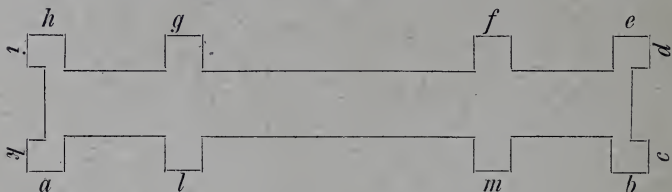
doppi piatti (ancora chiamati *cembali* in linguaggio d'orchestra), gli altri come tamburelli con sonagli (quali oggi si usano nelle danze spagnuole). Anche qui si ritrovano i due strumenti.

Restano i due putti (*l* e *m*) col *Diaulos*, il doppio flauto, di cui non parla affatto il salmo; ma è ben giusta l'idea che i due putti fossero aggiunti soltanto più tardi.

Si presenta in tal modo un'orchestra sommamente graziosa sì nella raffigurazione che nella musica. Comincia con un acuto duetto per flauto, a cui con egual grazia risponde un duetto a corda. Quindi il tamburino dà il ritmo per il quartetto vocale, accompagnato d'altra parte da un tenue a solo per violino. Prosegue di nuovo un duetto più poderoso ed acuto del primo; il tamburello rumoreggia e i piatti suonano lietamente. Per finale echeggia, come da principio, un duetto di flauti.

Occorre ora repartire questi dieci bassirilievi ai loro posti sotto le colonne e i pilastri dell'edicola. Quest'architettura è accertata dal documento del 29 gennaio 1449, e mi pare un pensiero singolarmente felice del Cordenons, il collocare gli stretti bassirilievi dei putti sugli zoccoli di questi sostegni. Ad ognuno dei quattro pilastri di cantonata corrispondono due putti; otto in tutti; gli altri due hanno il loro posto nel centro, sotto le colonne anteriori della fronte. I quattro putti del dinanzi sono i più importanti, perchè hanno il posto più distinto. Mi piacerebbe assai immaginarvi il quartetto dei cantori, a destra e a sinistra, e secondo il turno sopra asseguato, avrebbero dovuto esservi collocati il tamburino e il violinista. Sul lato sinistro dell'altare trovano posto allora l'arpa e il mandolino, sul destro il cembalo e il tamburello a sonagli. Per le cantonate posteriori rimangono i due suonatori di flauto, ai quali di poi per il centro furono ancora aggiunti i due doppi flauti. Disgraziatamente non si sa che cosa rappresentassero gli altri bas-

sirilievi in pietra della parte posteriore (si sa soltanto che vi stava la Pietà tuttora conservata); questi quattro suonatori a fiato fanno pensare ad una rappresentazione centrale festosa, qualche cosa come la Resurrezione o altra simile.



Se questa disposizione corrisponde in qualche modo al piano di Donatello, conviene sperare che così vengano ricollocati i gruppi originari, di cui è questione tra gli artisti.

I bassirilievi dei quattro cantori (*f*, *g*) son proprio di mano di Donatello ed invero i due soprani che cantano in modo così concorde sul grosso libro (a sinistra) sono completamente di una sola mano, mentre i contralti, poco accordati, appalesano la cooperazione d'un aiuto. Gli altri due angoli, posti di contro, (*e*, *h*) li ha apparentemente lavorati quel garzone, che godeva la massima fiducia di Donatello, Giovanni di Pisa, ed è possibile che sia suo anche il cimbalista *k*.

Sono creduti d'Urbano i due angoli del lato sinistro (*c*, *d*), con l'arpa e il mandolino. L'arpista ha forme piene e solide, guance rotonde, pancetta grossa, busto troppo lungo, le manine infantili con le giunture discoste, e soprattutto lussureggianti i capelli poco contenuti da una corona. Sta dritto sulla gamba sinistra ed alza l'altra, come un suonatore animato che coglie proprio un bell'accordo finale. In posizione simile è il mandolinista che però suona molto più attento. Porta sui capelli una corona eguale e anche in lui si ritrova la pancetta grossa e le pieghe; v'è la differenza che all'arpista manca l'aureola. Questa può essere stata aggiunta al secondo bassorilievo (al chitarrista), quando Donatello

ebbe fatto a due dei suoi cantori questo disco, ed anche Giovanni da Pisa l'aggiunse al violinista. Forse il Capitolo fece a questo effetto fortemente valere i suoi desiderii. Per quanto riguarda il simbolo dell'Evangelista, s'è già parlato dell'angiolo, attribuito a Giovanni da Pisa dal Semrau, e verbalmente da C. von Fabriczy, come lavoro probabilissimo d'Urbano, per la concordanza col bassorilievo in marmo dell'Opera di Siena. Non è forse faci'e che Giovanni abbia scelto più di buon grado il suo patrono omonimo, S. Giovanni? (1)

Non oso attribuire a mano speciale gli altri bassirilievi, perchè non abbiamo altrove opere certe d'Antonio Chellino e Francesco Valente. Il ragazzo che scuote fieramente il tamburello a sonagli è il meno aggraziato di tutti. Una mano sola (forse di Antonio Chellini?) si può riconoscere nei suonatori a fiato; la stessa mano ha modellato anche quello che suona a destra.

Il Semrau (2) pensa che lo scalpellino Urbano possa aver preso anche parte agli stalli in marmo del coro. Infatti i cherubini rassomigliano a quelli del tipo ben noto d'Urbano. Però gli stalli non sono del tempo più antico, prima del 1450, e vennero aggiunti soltanto dopo la partenza di Donatello, e, pare, poco prima che i bassirilievi in bronzo degli stalli venissero ordinati a Bertoldo, e, allorchè questi li rifiutò, al Bellano. Nei documenti degli annui rendiconti non ho trovato nessun pagamento per gli stalli in marmo fino al 1455. (3)

(1) Il SEMRAU, loc. cit. pag. 89 pretende che il toro sia d'Urbano

(2) Loc. cit., pag. 89, note.

(3) Urbano non ha di certo presa più parte ai lavori di Donatello per Mantova - questi fornisce nel 1450 uno schizzo per sette statue dell'arca di S. Anselmo (KRISTELLER, *Mantegna*, p. 201) - e per Modena - lo stesso Donatello nel 1451 imprende la statua equestre di Borso d'Este (BODE, *Donatello in Padova*).

VII.

CONCLUSIONE

Riguardando quanto s'è presentato come opera d'Urbano, in una cerchia d'artisti infinitamente più poderosi di lui, potrebbe venir fuori la domanda, se metteva conto andar diligentemente dietro ai modesti lavori di quest'uomo, o non piuttosto abbandonarlo durevolmente all'oblio, che l'ha oppresso per quattro secoli. Non è infatti la personalità d'Urbano quella che attrae, ma la cerchia in cui egli vive. Cercando di controllare il lavoro d'Urbano si percorre e l'attività decennale di Donatello a Padova e lo sviluppo della plastica senese nella seconda metà del Quattrocento. Per la plastica senese soprattutto rimanè ancora molto da fare. Nelle ricerche, essa, come la pittura quattrocentista di questa città, è stata ostinatamente tralasciata, sebbene il ricco materiale di documenti ci stia a disposizione in molto maggior copia che per le ricerche dell'arte fiorentina contemporanea. Abbastanza si disse quanto questa abbia donato all'arte senese; ma invece è sempre da farsi un elogio speciale della plastica Senese negli ultimi del Quattrocento. Il Thode una volta ha paragonate le relazioni tra Siena e Firenze con quelle tra Colonia e Norimberga. Sebbene si conceda che il

confronto zoppichi alquanto, pure esso riman sempre assai pericoloso in un punto; poichè nella plastica e nella pittura su tavola l'efflorescenza artistica di Siena dura molto più a lungo di quella di Colonia. La Madonna di Guido da Siena, del 1221, la cui età il Wickhoff ha difeso a ragione contro il Milanese, dà il *terminus a quo* per la pittura senese, ed è quindi un limite più di tre secoli lontano dalla fine dell'arte senese del Rinascimento — verso il 1530, — mentre la pittura di Colonia, che il Thode ha in mente, abbraccia soltanto un secolo e mezzo.

Quel che determina e definisce la plastica senese è il fatto ch'essa, solo con molta esitazione, fa mostra della sua dipendenza dall'architettura, anzi, alla fine del suo fiorire (col Marina) completamente sboccia di nuovo nella decorazione. Lo stesso massimo artista di questo gruppo si mostra vincolato all'architettura nelle sue opere principali, la *Fontegaia* e il portone di S. Petronio in Bologna. L'arte del Federighi è così lontana dalla plastica pura, che gli fu a lungo contrastata l'unica statua di questo genere, il Bacco nel palazzo d'Elci. Le sue tre statue della Loggia dei Nobili sono figure a nicchia e d'un significato ben diverso da quello delle statue fiorentine d'Or San Michele. L'attitudine a chiudere in una figura l'esatta rappresentazione d'una vita caratteristica riman negata ai plastici senesi. Il Museo di Berlino ha fatto appendere nel suo gabinetto Donatelliano accanto alla Madonna Pazzi di questo maestro un bassorilievo senese della Madonna (N. 154; *illustrazione presso il BODE*, p. 119): questi due lavori, l'uno accanto all'altro, sono l'esempio tipico della divergenza fondamentale delle due scuole. Il lavoro della Madonna dei Pazzi è sorprendentemente cattivo e il bassorilievo senese tecnicamente lo supera. Ma in quella donna fiorentina del popolo v'è il cordoglio della *Derelicta* e sentiamo il peso plumbeo della sorte gravare poderosamente sulla sincera composizione. Nulla di ciò nella Madonna Se-

nese, in cui una distinta gentildonna, ravvolta nella stoffa più fine, si soleggia col suo bimbo nel più lieto spasso. Qui non si tratta della differenza particolare di due lavori, diversamente intesi, ma di corrente diversa d'interesse scuole. È nel getto in bronzo del Vecchietta, raffigurante nel modo più espressivo la figura sepolcrale giacente del Sozzini (ordinato nel 1467), al Bargello (prima sala dei bronzi, N. 16), che per la prima volta apparisce un vero e proprio senso plastico, dopo non più perduto.

Questo rigoglio avviene peraltro in un tempo, in cui Urbano, circa cinquantenne, era ormai troppo vecchio, per prendervi parte. Non ha mai lavorato altro che bassirilievi o plastica decorativa (Tabernacoli, ecc). Si trovano spesso commissioni di statue, ma nessuna n'è stata conservata, e per alcuni lavori, come per le statue della Loggia dei Nobili, si sa che il Vecchietta sostituì Urbano. È cosa molto significativa che Urbano fosse lasciato in disparte per le statue della cappella di S. Giovanni al Duomo. Egli non si occupò nè della scultura in legno, che dura per tutto il Quattrocento, nè della plastica in creta, che verso la fine del secolo si presenta d'una mirabile perfezione.

Si potrebbe chiedere infine, se Urbano sarebbe salito più in alto, stando fra la critica più acuta dei Fiorentini. Assai saviamente egli ha evitato di stare ove le aspirazioni gli sembravano troppo elevate. Ivi l'avrebbero completamente eclissato anche scultori di secondo ordine, come Dello e il Rosso, come Francesco di Simone e Andrea Ferrucci. Ci si separa da lui col sentimento che s'è incontrata non una personalità, ma una figura bensì, nella cui vita accaddero molte cose notevoli. Imparando a conoscere modeste potenzialità, si ha il giusto criterio per non ritenere lo straordinario dei grandi intelligibile di per sé.⁽¹⁾

(1) Nell'Arte (giornale), Roma, 1903, vol. VI, p. 376, l'autorevolissimo Critico d'arte *Cornelio von FAERICZY* discorse del presente scritto dello SCHUBRING lodandolo, ma facendo alcune riserve sui giudizi artistici delle scritte. (*Nota dell'Editore*).

NOTA

Il d.^r Schubring termina la presente monografia riproducendo diversi documenti dov'è nominato lo scultore Urbano. Quattro si riferiscono ai lavori nei quali collaborò a Padova, ventuno a quelli eseguiti in Siena. Omettiamo di ripubblicarli perchè gli studiosi possono consultarli nel volumetto originale in lingua tedesca stampato dall'Autore a Strassburg, Heitz, 1903, p. 72-78, e perchè venti citazioni sui lavori di Siena furono desunte dall'opera del benemerito Gaetano MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte Senese* Siena, 1854.

VINCENZO DA CORTONA
DI CORNELIO VON FABRICZY (1)

(1) Estratto dall'Appendice all'*Annuario delle R. Collezioni Artistiche di Prussia*, (in lingua tedesca), Berlino, 1904. Vol. XXV.

Il nome di questo artista del Rinascimento, finora del tutto sconosciuto, s'incontra per la prima volta nelle Cedole di tesoreria, ossia ne' registri d'entrate e spese della reale Corte d'Aragona a Napoli. Si legge nel volume 151, fol. 545:

« A maestro Vincenzo de Cortona che fa li modelli: a « XIII.º dicti (*mai*, 1493) xxx d(*ucati*) a lo quale lo S.^{re} Re « li comanda dare in cunto de quello deverà havere per li « modelli fa per le forteliezze de lo regno . . . xxx d.ⁱ » (1)

Si tratta di lavori per modelli di fortificazioni, nel costruire i quali il nostro maestro era occupato da poco tempo, come permette di ritenere il senso letterale dell'annotazione. Sappiamo che nello stesso tempo erano a Napoli tanto fra Giocondo da Verona, quanto Francesco di Giorgio Martini, dove servivano colla loro maestria d'esperti architetti militari, il duca Alfonso di Calabria nelle fortificazioni, che credeva necessarie e faceva inalzare. (2) È chiaro come compito di Vincenzo era di mostrare, secondo l'uso allora generale nelle costruzioni, di dar corpo con modelli di legno alle idee, che i maestri avevano esposto in schizzi o

(1) Il BARONE, nell'*Archivio storico per le provincie Napoletane*, anno X (1885), pag. 23, pubblicò per la prima volta il Regesto, ma non letteralmente.

(2) Cfr. il nostro saggio: *Artisti toscani e dell'Italia settentrionale al servizio degli Aragonesi di Napoli*, nel *Repertorium für Kunstwissenschaften* Vol. XX, pag. 102 e 106.

disegni per gli edifizii progettati. Questo ci conduce anche sulla traccia della via che condusse a Napoli il nostro artista. Francesco di Giorgio aveva fatto eseguire a Cortona nel 1484 il modello per la Madonna del Calcinaio, tempio principiato a murare nell'anno stesso, e forse allora si servi dell'opera di Vincenzo. Quando gli occorsero simili modelli a Napoli, potè ricordarsi del maestro cortonese e farlo andar là. Non si può porre in chiaro se, e in qual misura, Vincenzo inventò egli stesso qualche parte dei lavori in questione; in ogni modo i suoi servizi erano apprezzati, come si rileva dalla lettera seguente, che il duca Alfonso indirizzò nell'interesse del maestro a Pietro Medici, figlio di Lorenzo e allora quasi signore di Firenze:

« Magnifice amice noster carissime

« Mastro Vincentio de Cortona presente ostensore, quale
 « sta a li servitii nostri, lo mandamo ad visitare la casa
 « sua, et deve presto retornare da noi per havere ad expe-
 « dire certi modelli de alcune fabriche havemo da fare. Et
 « perchè ne have facto intendere havere ad expedire in Cor-
 « tona certe sue faccende, et maxime alcuni litigii, li quali
 « prima che partesse vorria expedire, pertanto pregamo la
 « Magni.^{tia} V(ostra) voglia fare intendere la Justicia, ma
 « presertim de una potega (*bottega*), quale dice li è stata
 « tolta, et farli ministrare Justicia lo più presto sia possi-
 « bile, ad ciò se ne possa retornare a li servitii nostri. Et
 « per amore nostro in omne sua occorrentia la Magni.^{tia} V.
 « li voglia havere per recomandato: a li honori et comodi
 « de la quale ne offeremo

« Datum in castello Cap.^o (*Capuane*)

« Neapoli xxiiii Januari MCCCCLXXXIII.^o

« Dux Calabrie etc. Alfonsus

« B. Bernardus p(ro). s(ecretarius)

(*Soprascritta*) « ... viro Petro de Me(*dicis*) Amico nostro
« carissimo. Florentie. »

(*Sul margine*) « 1493 (*stile fiorentino*) dal duca di Calabria.
« A dì x di Febraio ».

(*Archivio di Stato a Firenze. Carteggio Mediceo avanti
il principato*, filza 45, f.º 228).

Quel che richiamava urgentemente maestro Vincenzo a Cortona, sua patria, era, secondo questo scritto, una lite o processo, dal quale era minacciato pel possesso d'una bottega, differenza che voleva accomodare col suo personale intervento. I documenti ci lasciano incerti se si trattasse della stessa bottega che — come vedremo in seguito — divenne più tardi sua proprietà.

Colla lettera or ora riprodotta cessano le nostre notizie sul soggiorno di Vincenzo in Napoli. Probabilmente l'occupazione di Napoli, fatta da Carlo VIII il 28 febbrajo 1495 l'avrà cacciato di lì, come tutta la folla d'artisti raccolta alla regia corte Aragonese, e probabilmente l'avrà ricondotto in patria. La sua presenza a Cortona non è però attestata che sette anni più tardi dal documento seguente:

(*Sul margine*) « Donatio facta a domino m(*agistro*) Lucha
« (*Signorelli*) m(*agistro*) Vinc(*entio*) de apotheca posita
« in platea s. Andree.

« (1 augusti 1502). Et in continenti coram dictis testi-
« bus Vincentio et aliis testibus in precedenti instrumento
« descriptis et existentibus Petro Laurentii Petri Pauli
« (*de*) Spellis et Petro Cennis Angeli Cennis h(*abitis*) et vo-
« catis, etc.

« M(*agister*) Lucas olim Egidii m.ⁱ Venture pictor su-
« pradietus ⁽¹⁾ ac Cortonensis civis, non vi, dolo, vel metu,

(1) Immediatamente avanti al documento, nel protocollo notarile esiste colla stessa data il testamento del Signorelli, al quale atto assistè fra i testimoni an-

« seu aliqua alia sinistra machinatione circumventus, non
 « deceptus aut fraudatus, sed eius mera et simplici volun-
 « tate; et recta eius scientia, et non per aliquem iuris vel
 « facti errorem, et omni meliori modo etc., pro se, et suos
 « heredes, pure, mere, libere, simpliciter, irrevocabiliter, et
 « inter vivos, ita quod presens donatio nulla ingratitude
 « causa vel vitio valeat revocari, dedit, donavit, tradidit, et
 « concessit magistro Vincentio Petri Pauli Michaelangeli
 « carpentario de eadem civitate ibidem presenti, et pro se
 « et eius heredibus recipienti, stipulanti, et acceptanti, om-
 « nia et singula iura et actiones, que et quas ipse donator
 « quomocumque et quodcumque habet, in et supra una
 « apotheca sita in civitate Cortone et in terzierio sancte
 « Marie, sub palatio solite habitationis et residentie magni-
 « fici domini Capitanei civitatis Cortone iuxta plateam sancti
 « Andree, et si plura confinia; et eo modo, et forma, et cum
 « illis iuribus que ipse donator habuit et habet a magnifi-
 « cis dominis Capitaneis catolice Partis Guelfe civitatis Flo-
 « rentie; cum omnibus et singulis iuribus et pertinentiis
 « suis et cum omnibus et singulis que dicta res habet super
 « se, etc. Et cum omni iure, et actione, usu seu requisito-
 « ne, eidem donatori et dicta re donata quomodo libere per-
 « tinente etsi pertentata; et cum omnibus et singulis acces-
 « sibus, introitibus etc.; ad habitandum, tenendum, etc. Fa-
 « ciens, et constituens, et cedens, et mandans, et ponens etc.
 « Que omnia iura dicte apotece, ut supra donate, dictus
 « m.^r Lucas donator suprascriptus constituit se nomine dicti
 « donatoris, et eius precario nomine tenere et possidere, et
 « pro eius heredibus et successoribus donec possessum ac-

che « Vincentius olim Petrj Paulj Michaelangeli carpentarius ». Devo al mio amico Girolamo Mancini, bibliotecario dell'Accademia etrusca di Cortona, di avermi messo sulla traccia di questo documento, come dei seguenti, e gliene rendo sentite grazie anche in questo luogo.

« ceperit corporalem dicte apotece, quam accipiendi etc. Et
 « insuper, et circa donationis predicte dictus donator dedit,
 « cessit, constituit, atque mandavit eidem m.^o Vincentio do-
 « natario, ut sopra recipienti et stipulanti, omnia et singula
 « iura et actiones reales et personales, meras et mixtas, ta-
 « citas et expressas, que et quas ipse habet in dicta apote-
 « ca ut supra donata: promittens et conveniens dictus do-
 « nator dare donatario presenti et stipulanti, etc. predictam
 « donationem, et omnia et singula suprascripta perpetuo
 « firma, et rata, atque grata habere et tenere, attendere et
 « observare, et adimplere, et contra non dicere, facere, vel
 « venire pro se vel alium, seu alios quoquo modo directe
 « vel indirecte etc. Et dictam donationem inter vivos aliqua
 « causa ingratitude, vel alia quacumque ratione, modo,
 « vel causa, directe vel indirecte, tacite vel expresse etc.
 « sub pena dupli valoris iurium predictorum solempni sti-
 « pulatione premissa in singulis et pro singulis pactis, ca-
 « pitulis, membris, sive clausulis presentis contractus et
 « instrumenti, et sub refectione damnorum et expensarum
 « etc., et obligatione dicte donationis bonorum etc., recipiens
 « et iurans, etc., rogans etc. »

(*Archivio di Stato a Firenze. Rogiti di ser Piero Coppi, 1497-1504, C. 623, f.º 59.*)⁽¹⁾

L'atto notarile che precede tratta della donazione di un'officina (Apotheca, Bottega) da parte del pittore Luca Signorelli al nostro Vinceuzo. Questa si trovava sulla piazza del mercato al pianterreno del Palazzo già Casali (l'odierno Palazzo Pretorio), in cui risedeva il Capitano di Cortona pei Fiorentini. Ignoriamo a qual titolo n'era stata trasmessa in Luca la proprietà dai capitani della Parte Guelfa di Firenze. Quanto alla congettura che gli fosse potuta pervenire quale compenso del tondo con la sacra Famiglia, dipinto per la residenza fiorentina della Parte Guelfa, il quale ora si

trova agli Uffizi (N. 1291), il più recente biografo del Signorelli ne ha invano ricercata la prova in qualche documento rimasto fra le poche filze superstiti dell'archivio della Parte, a noi pervenute. ⁽¹⁾ Per di più siamo completamente all'oscuro su quel che potè indurre Luca a cedere in favore di Vincenzo la sua proprietà. L'anno 1502 fu assai infelice pel Signorelli. La peste, che infuriò in Cortona con violenza insolita, aveva fatte vittime anche fra i suoi: alla fine del luglio un figlio e una figlia erano stati rapiti dall'epidemia. Nello stato d'animo abbattuto, in cui questi colpi ridussero il maestro, egli fece testamento il 1 agosto, e restituì alla famiglia della prima moglie del defunto figlio tutta la dote ereditata dalla consorte. ⁽²⁾ Forse anche la donazione a Vincenzo ha relazione con queste condizioni del momento, sia che egli fosse in qualche modo congiunto colla famiglia di Luca (del che però ci manca ogni sicura notizia), sia che tra lui ed il grande pittore esistessero soltanto vincoli d'amicizia. La circostanza che in seguito diversi atti notarili pel Signorelli sono rogati nella bottega di Vincenzo, ci permette di propendere per l'ultima congettura. Così nel 1505 il contratto di compra di una casa, fatto da Luca, porta questa clausola iniziale:

« In Dei nomine, amen. Eisdem anno (1505), indictione
 « (VIII) et pontificatu (*Julii papæ* II), die vero tertia mensis
 « septembris dicti anni, actum in civitate Cort(ona), et IN
 « APOTECA MAG.^{ri} VINCENTII QUONDAM PETRI PAULI MICHAELIS
 « LISANGELI CARPENTARII ET ARCHITECTORIS CORT(onensis) sita
 « in terzerio s. Marie dicte civitatis et sub palatio residentie

(1) *Girolamo MANCINI, Vita di Luca Signorelli*. Firenze, Carnesecchi, 1903, p. 139 e 170, nota 1.

(2) Vedi opera citata a pag. 137. Il 23 giugno Luca è esonerato dall'ufficio di Priore del Comune, « quia habet familiam morbo epidemic oppressam ».

« domini Capitanei civitatis eiusdem, iuxta plateam s. Andree, et alios fines, et presentibus ibidem, etc. »

(*Archivio di Stato a Firenze. Rogiti di ser Girolamo Laparelli*, 1507, L. 49, f.º 27).

Con eguali parole comincia il contratto della stessa data ivi copiato a pag. 28^v - 30^v, tra il Signorelli e certo Johannes Antonius quondam magistri Luce Pauli de Mathellica partibus Marchie, relativo ad un quadro eseguito dal maestro, d'incarico del predetto Giovanni Antonio per s. Agostino in Matelica.⁽¹⁾ In ambedue questi atti notarili si trova anche messa in evidenza la professione di Vincenzo come « Carpentarius et Architector », mentre nei due anteriori documenti del 1 agosto 1502 è qualificato soltanto « Carpentarius ». Questa parola corrisponderebbe letteralmente al nostro « Carpentiere » — ma sappiamo bene quanto ne fosse esteso il senso nel Rinascimento: artisti della forza dei fratelli da Maiano o Sangallo, e altri simili, sono posti nei documenti fra i « leguaiuoli » o « carpentarii ».

La seguente testimonianza derivante da documento, che presentiamo sul nostro maestro, ha rapporto al matrimonio di lui, avvenuto nel 1504 — come risulta dalle carte stesse. È l'atto notarile del 30 ottobre 1505, con cui il suocero di Vincenzo gli cede in proprietà un oliveto della misura di 5 staiora,⁽²⁾ quale equivalente della dote di 1100 lire cortonesi, assicurata alla sua figlia Francesca.

« In Dei nomine, amen. Eisdem anno, indictione, et « pontificata, die vero penultima mensis octobris dicti anni « (1505), actum in civitate Cortone et in APOTECA INFRASCRIP- « PTI VINCENTII QUONDAM PETRI PAULI MICH., sita in terzierio « s. Marie dicte civitatis iuxta et sub palatio domini Capi-

(1) Vedi opera citata a pag. 145. Del quadro non restano tracce.

(2) Lo stajo a corda corrisponde alla superficie di semina di uno stajo.

« tani Civitatis iuxta dictam plateam s. Andree et alios fi-
 « nes; et presentibus ibidem Petro Nicolai Pauli de Vagniot-
 « tis et Angelo quondam Ioannis Angeli de Thomasiis,
 « omnibus de Cortona, testibus ad infrascripta omnia et sin-
 « gula vocatis, habitis, et rogatis.

« Cum hoc fuit et sit, infrascriptorum partium asser-
 « tione, et mihi notario infrascripto constiterit nobilem et
 « discretum virum Nicolaum quondam Ugucii Petri, civem
 « Cortonensem, teneri ac obligatum esse circumspecto viro
 « VINCENTIO QUONDAM PETRI PAULI MICH. ARCHITECTORI COR-
 « TONENSI in summa et quantitate librarum mille et centum
 « denariorum cortonensium occasione dotis domine Francisce
 « dicti Nicolai filie, ac ad presens prefati Vincentii uxoris,
 « per eundem Nicolaum eidem Vincentio solvendarum mo-
 « dis, conditionibus, temporibus, ac terminis, et prout et
 « sicut patet publico instrumento manu mei notarii infra-
 « scripti in alio meo protocollo, signato litera B, sub die
 « decima mensis decembris anni 1504 ad cartas 123,⁽¹⁾ ad
 « quod dictum protocollum in omnibus se retulerunt. Volens
 « igitur prefatus Nicolaus promissa per eum dicto Vincentio
 « attendere et observare, dictus Nicolaus non coactus etc.,
 « sed sponte, libere, et eius certa scientia, etc., pro se, su-
 « osque heredes et successores pro parte solutionis supra-
 « scriptarum librarum mille et centum dotis suprascripte,
 « dedit, tradidit, cessit et concessit etc., VINCENTIO QUONDAM
 « PETRI PAULI suprascripto, ibidem presenti, et pro se et
 « dicta domina Francisca eius uxore, et eorum, et cuiusque
 « ipsorum heredibus et successoribus stipulanti et recipienti
 « etc., et mihi Hieronimo notario supra et infrascripto tam-
 « quam publice persone predicte domine Francisce, et omni-
 « bus et singulis quorum interest, intererit, aut interesse

(1) Il volume rammentato non esiste più tra gli atti del Notaro: che vanno dal 1505 al 1529.

« poterit, etc., stipulanti et recipienti etc., videlicet UNUM
 « DICTI NICOLAI TERRENUM OLIVATUM ET HORTATUM steriorum
 « quinque, vel quantum sit mensure, situm in tenitorio Cam-
 « pariarum (*Camperie*), in vocabulo iuxta rem Lau-
 « rentii et filiorum, et Leonardi Antonii Orlandi Facentis,
 « et rem Antonii Ioannis Furnichielli, et alios fines, etc.,
 « una cum omnibus et singulis introitibus, exitibus, iuribus,
 « et pertinentiis etc., et cum omnibus et singulis etc., et
 « cum omni iure, usu, etc., ad habendum, revendendum, etc.
 « cedens, et mandans, et faciens, et constituens, et de evictio-
 « ne promittens dictus Nicolaus pro se, ac suos heredes, et
 « successores dicto Vincentio nomine suo stipulanti in for-
 « ma iuris valida. Constituens insuper dictus Nicolaus se
 « precario nomine dicti Vincentii infrascripti tenere, et pos-
 « sidere dictum terrenum olivatum ut supra pro parte solu-
 « tionis eidem Vincentio venditum, donec et quum recipiet
 « dictam licentiam, dedit etc., renuntians ex pacto dictus
 « Nicolaus eidem Vincentio ut supra stipulanti etc., litis
 « notificationem et principalis et appellationis cause prose-
 « cutionem. Et hoc fecit dictus Nicolaus eidem Vincentio
 « ut supra stipulanti pro pretio florenerum viginti septem
 « auri largi de communi eorum concordia extimatorum. De
 « quibus quidem fl. 27 auri largi prefatus Vincentius pro
 « se, suosque heredes et successores, et iure et nomine dicte
 « domine Francisce pro qua de rato promisit eidem Nicolao
 « ibidem presenti, et pro se, suisque heredibus et successo-
 « ribus stipulanti et recipienti finalem quietationem fecit
 « Que omnia et singula dictus Nicolaus promisit etc. eidem
 « Vincentio ut supra stipulanti sub pena dupli, etc., que
 « pena etc. etc. »

(*Archivio di Stato a Firenze. Rogiti di ser Girolamo Laparelli, 1505 - 1507. L. 49, f.º 78*).

L'ultimo documento che possiamo produrre su Vincenzo, ci dà finalmente una notizia sulla sua attività artistica. La Fraternita del Gesù, allora fra le più numerose di membri e considerate confraternite religiose di Cortona, deliberò nel 1497 di portar la sua sede dalla chiesa di S. Benedetto in un oratorio proprio, da costruire di nuovo, ed eresse, dal 1498 al 1505, di fronte alla Cattedrale, la chiesetta del Gesù, ancora oggi esistente. Per il suo addobbamento si rivolse a Luca Signorelli, che negli anni 1512-1522 ornò i tre altari dell'oratorio di quadri tuttora conservati.⁽¹⁾ Provenne dalla Fraternita del Gesù anche la commissione a Vincenzo, della quale siamo informati da documento autentico: egli doveva adornare l'oratorio, edificato nel piano di sotto della chiesa, con un pancone di 14 braccia (metri 8,17) di lunghezza con spalliere, appoggiai, inginocchiatoi e armadii, adorni di tarsie ed intagli pel prezzo di 31 fiorini d'oro.⁽²⁾ Ecco il testo del detto contratto:

« In nomine Domini, amen. Anno Domini ab eius sa-
 « luberrima Nativitate M^oDXVII, indictione quinta, pontifi-
 « catus sanctissimi in Christo patris, domini Leonis decimi,
 « Eterni gratia, pape x, die vero xv mensis iulii, actum Cor-
 « tone in domo eximii juris doctoris domini Joannis Bapti-
 « ste Philippi de Vannutiis et eius solita habitatione, posita
 « in terzerio s. Vincentii, iuxta suos notissimos fines; pré-
 « sentibus illic Ludovico Petri de Laparellis et Innocentio
 « Laurentii Iacobi de Mazolis de Cortona, testibus ad infra-
 « scripta vocatis, habitis et rogatis.

« MAGISTER VINCENTIUS OLIM PETRI PAULI MICHAELISAN-
 « GELI CARPENTARIUS DE CORTONA ex eius certa scientia, et

(1) Cfr. GIR. MANCINI, al luogo citato pag. 155 e 223.

(2) L'addobbamento della chiesetta del Gesù venne ultimato col collocamento, avvenuto nell'anno 1536, del magnifico soffitto a cassettoni del Cortonese Michelangelo Leggi († 1544: v. G. MANCINI, *Il contributo dei Cortonesi alla Cultura italiana*, Firenze 1898, p. 39).

« non per aliquem errorem iuris vel facti, conduxit ad fa-
 « ciendum a spectabili viro Sebastiano Augustini de Zaffa-
 « rinis cive cortonensi, in presentiarum Priore Societatis
 « hominum sanctissimi Yeshu, et ab eximio juris doctore
 « domino Ioanne Baptista Philippi de Vannutiis Operario,
 « et ut Operaio dicte Societatis, dantibus, locantibus et con-
 « cedentibus pro ecclesia inferiori dicte Societatis UNUM SEG-
 « GIUM CUM SPALLERA, INGINOCHIATORIO, ET APOGGIATORIO CUM
 « ARMARIETTIS, cum uno passu sive exitu in medio, ex ligna-
 « mine oppii in totum album, longitudinis brachiorum quat-
 « tuordecim, altitudinis de spalliera a seggiolis br. 2¹/₄,
 « sexio, sive *el sedere*, latitudinis 2¹/₃, et illius minoris men-
 « suris que videretur recta Priori et Operaio, [dicta sexio,
 « que vulgo *dice el sedere, dè essere* altitudinis 5¹/₆, anditus
 « latitudinis br. 1, inginochiatorium vero altitudinis 1¹/₃ in-
 « circa, latitudinis 3¹/₈, apoggiatorium sive parapectum alti-
 « tudinis unius brachii incirca ab inginochiatorio, latitu-
 « dinis br. 1¹/₂ usque ad terram, cum undecim sportellis,
 « sive armariectis vel pluribus quantum esse possunt, *da*
 « *chindere*, cum basis *di tarsia*, et cum capitellis cum *cor-*
 « *nicetta* supra dictam basim a capite sub tera, *bastone* de
 « tarsia ad usum fresgii cum aliquantulo sive modico *archi-*
 « *trave* in dicta *spallera, fresgio, architrave et cornice* de
 « tarsia cum columnis et basis scorniciatis in unum qua-
 « drum, et aliud et cum una cornice circum quadrum, cum
 « uno filo de tarsia intus, OMNIBUS ET SINGULIS IPSIUS MAGI-
 « STRI VINCENTII EXPENSIS, lignaminis, armature, tarsie, colle,
 « agutorum, et omnium aliorum rerum et operum usque ad
 « perfectionem dicti seggii et operis per totum mensem
 « septembris proxime venturi et presentis anni. Pro pretio
 « et nomine pretii concorditer facti, FLORENORUM TRIGINTA
 « UNIUS AURI IN AURO LARGORUM, de quibus dictus magister
 « Vincentius confessus fuit solemniter et contentus habuis-

« se et iam recepisse a dicto Sebastiano Priore predicto flo-
 « renos septem auri in auro largos, de quibus florenis se-
 « ptem fecit dictis Priori et Operario finem, quietationem
 « sibi non numerate et non solute dicte quantitatis flor. 7,
 « renumptians etc. Florenos tres auri in auro largos dictus
 « Prior et Operarius promiserunt dare et solvere dicto m.^o
 « Vincentio in termino octo dierum proxime futurorum. Et
 « dicti floreni decem sint et esse intelligantur pro arra et
 « parte pretii dictorum flor. xxxi. Residuum vero dicti pre-
 « tii, quod est flor. xxi auri, similiter dictus Sebastianus
 « Prior et dominus Ioannes Baptista Operarius predicti pro-
 « miserunt solemniter et convenerunt dare, solvere, et nu-
 « merare completo et finito dicto seggio et dicta opera. Que
 « omnia et singula suprascripta dicti contrahentes dictis
 « modis et nominibus promiserunt ad invicem unus alteri
 « solemnibus stipulationibus hinc inde intervenientibus at-
 « tendere et observare, et contra non facere vel venire etc.
 « sub pena dictorum flor. x largorum pro arra et arrarum
 « nomine expressorum, sub pena etc., et reficere unus alteri
 « omnia damna, expensas, et interesse litis etc., obligantes,
 « renumptiantes etc. etc.

« Anno MDXVII, die XIII novembris, indictione V, SS.^{mo}
 « D. N. Leone papa x, actum in palatio residentie domino-
 « rum Priorum dicte civitatis in aula consilii dicti palatii,
 « presentibus domino Marcantonio Petri, et domino Ulixee
 « Petripauli de Laparellis juris doctorum de Cortona testi-
 « bus, cassum et cancellatum presens instrumentum promissio-
 « nis dictorum flor. xxxi auri in auro larg., de presentia,
 « licentia et consensu dicti magistri Vincentii presentis et
 « confitentis sibi integraliter satisfactum de dictis flor. xxxi
 « auri in auro larg. pro dicto seggio a dicto Sebastiano
 « Priore iam dicto et in presentia mei notarii et testium
 « predictorum habuit et recepit actualiter a dicto Sebastia-

« no Priore unum florenum cum dimidio pro complemento
 « solutionis dictorum flor. xxxi auri in auro larg.: ideo fecit
 « dicto Sebastiano Priori presenti, stipulanti, et recipienti
 « finem, quietationem, et pactum de ulterius non petendo
 « sub pena dupli, et obligavit etc., renuntians, rogans etc. »

Il lavoro consegnato nel tempo convenuto, esiste tuttora; ed è l'unica opera per adesso accertata del nostro maestro, la quale ci permette di formare un giudizio sul valore artistico di lui. In un ampliamento dell'Oratorio, creduto necessario nel 17.^o secolo, gli stalli della parete in faccia all'altare furono impiegati per continuare quelli delle fiancate laterali della chiesa ingrandita, ed aggiunte le parti mancanti tenendo a modello il disegno originale. Gli stalli più recenti fatti senza nessuna pretensione (come non era possibile fare altrimenti pel prezzo assai modico stabilito) consistono in una spalliera liscia di tavole, divisa da pilastri con semplici scannellature, e capitelli, e con specchi incorniciati da stretti nastri intarsiati a disegni geometrici. Nastri simili adornano tanto la cornice di coronamento quanto la parete esterna degli inginocchiatoi. Le panche e appoggiatoi sono senza decorazioni. Il lavoro nel suo insieme si presenta come opera di un abile pratico, la quale tuttavia non può pretendere affatto ad una speciale importanza artistica. ⁽¹⁾

(1) Lo studiosissimo decano don *Giuseppe* MIRRI, avuta contezza della pubblicazione di questa monografia, comunicò sopra maestro Vincenzo di Pietro Paolo legnaiuolo le seguenti notizie desunte dall'*Archivio Capitolare della Cattedrale di Cortona, Libro Debitori e Creditori*, n. 2, f. 15, 35, 49; n. 3. f. 3, 116.

1516 marzo . . . Una tavola per la sagrestia dei cappellani.

1517 giugno 8 - L. 71¹/₂ Uno paio de *cera grandi* (candellieri?) per *sacrificare a l'altar grande*.

1519 maggio 25 - L. 36 per *doi leggìa piccoli*. - L. 16, per 4 sgabelli da sedere.

- L. 51¹/₂, per una predelletta per tenere sotto il faldistoro di Monsignore.

- L. 5.5.—, per uno sgabello da inginocchiare.

15 . . settembre 1 - M.o Vincenzo legnaiolo paga L. per 20 rocchi di nocca tagliati in un campo de la prebenda di S. Martino.

1523 luglio 6 - M.o Vincenzo riceve L. 29.8.10, della cassapanca dei canonici comprese L. 2.8.—, degli aguti e bollette per conficcare la cassapanca e le serrature.

Il sig. Fabriczy e l'Editore ringraziano l'egregio decano Mirri delle sue spontanee comunicazioni.





CORTONA

PREM. TIPOGRAFIA SOCIALE

—
1906